This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

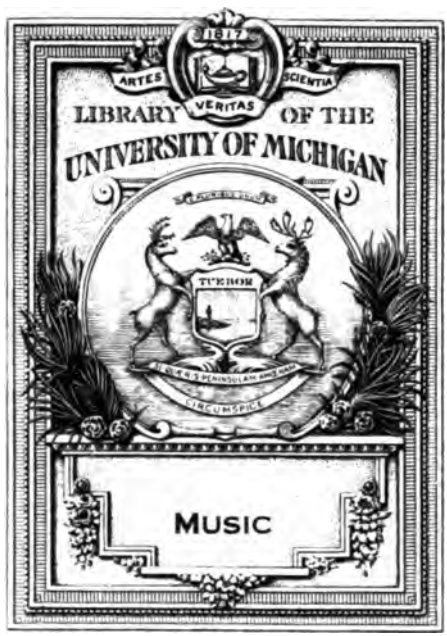
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,554,121


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
MUSIC

G. Webers

Theorie

der

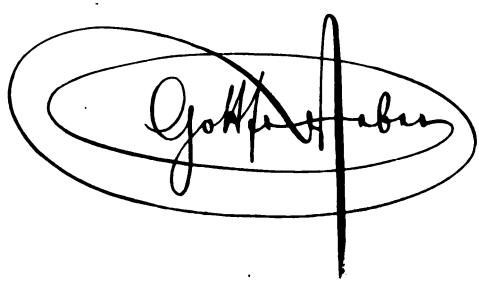
Tonsetzkunst.

Zweite Auflage.

Erster Band.

Mit dem Bildnisse des Verfassers.

Von diesem Werke wird kein Band einzeln abgegeben.



Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

zum Selbstunterricht

von

Dr. Gottfried Weber.

Zweite

durchaus umgearbeitete Auflage.

Erster Band

mit Notentafeln 1 bis 10.

Mainz

in der Hofmusikhandlung von B. Schotts Söhnen

1824.

Seiner

Königlichen Hoheit

Ludewig

Grossherzog von Hessen und bei Rhein

etc. etc. etc.

seinem allergnädigsten Fürsten

in

unbegrenzter Verehrung

für den

Regenten, Menschen und Kunstgelehrten

allerunterthänigst

gewidmet

vom *Verfasser.*

Gen. Lib.
Music
Schneider
12-8-53
85286
V. 1-4

Music
11-9-04

Vorwort

zur zweiten Auflage.

Indem ich diese zweite Auflage dem Publikum übergebe, habe ich demselben vor Allem manche bisherige Zögerung abzubitten.

Der, zuerst am Anfange des Jahres 1817 erschienene erste Band war im Buchhandel schon vergriffen, als im Jahr 1821 der dritte erschien. Ein, im folgenden Jahre veranstalteter, im Wesentlichen unveränderter Wiederabdruck des ersten Bandes befriedigte die fortwährende Nachfrage nur kurze Zeit, zumal auch der zweite schon selten geworden war, so dass das Ganze dermal schon seit geraumer Zeit nicht mehr zu haben gewesen, und die gegenwärtige Auflage billig um einige Jahre früher hätte erwartet werden dürfen.

Zu meiner Entschuldigung sei Folgendes gesagt.

Da, wo der Staatsdienst, mit seinen unbedingten Pflichten, die Geistesthätigkeit des Beamten während des grössten und besten Theiles seiner Lebensstunden in Anspruch nimmt, da fallen ihm wohl Augenblicke der Erholung und Ruhe, nicht aber gute Stunden zu kräftiger kunstwissenschaftlicher Thätigkeit aus; und wenn es wahr ist, dass zum Erzeugen eines Kunstwerkes, und so auch eines Werkes über Kunst, grade nur die besten und geisteskräftigsten Augenblicke des Lebens gehören, — wenn der Ausspruch unsers Göthe wahr ist, dass es ein fruchtloses, ja thörichtes Unternehmen sei, ein Kunstwerk in kärglich abgedarbten Nebenstunden erzeugen zu wollen, — so habe ich vielleicht weniger die manchfache Verspätung meiner Schrift zu entschuldigen, als noch viel mehr deren unverhältnismässiges Zurückbleiben hinter dem, was sie, unter anderen, der Kunst minder un-

günstigen Umständen, vielleicht hätte werden können.

Was indessen unter den erwähnten Verhältnissen irgend thunlich war, habe ich für die gegenwärtige zweite Auflage redlich gethan; und in welchem Grade sie eine durchaus umgearbeitete ist, ja dass, im Vergleiche gegen sie, die erste gleichsam ganz unbrauchbar erscheint, wird man schon auf den ersten Durchblick leicht erkennen.

Möge, um dieser meiner Bemühungen willen, das Publikum mir die mehrfältigen Unvollkommenheiten verzeihen, mit welchen ich ihm jene erste Auflage vorzulegen gewagt hatte, und welche hauptsächlich daher rührten, dass ich, ursprünglich nicht daran denkend, jemal eine Theorie drucken zu lassen, und gänzlich unerwartet von den Herrn Verlegern dazu aufgefodert und beeilt, mich entschliessen musste, ein höchst unvollständiges, grösstentheils nur aphoristisches, noch nicht einmal zu Einem Bande hinreichendes

Manuskript der Presse zu übergeben, und die folgenden Manuskriptblätter meist aus der Feder weg, und noch so recht ungehobelt, in die Druckerei wandern zu lassen.

Um desto grösser ist denn auch in dieser Hinsicht meine Verpflichtung, den verschiedenen Rezensenten der ersten Auflage, und unter diesen vornehmlich dem Herrn Professor Maass, für die Aufmerksamkeit und verständige Genauigkeit zu danken, deren sie ein, noch so gar roh und nachlässig hingeworfenes Werk so ehrenvoll gewidmet; ganz vorzüglich aber für die mitunter erhobenen Zweifel und Einwendungen, von welchen gewiss auch nicht Eine von mir unbeachtet und unerwogen blieben, und auch selbst die geringfügigeren mir willkommne Veranlassung geworden sind, meine Ansichten neuerdings durchzudenken, und entweder näher zu begründen, oder noch leichtverständlicher auszudrücken.

Aus den Vorreden

zum ersten, und dritten Bande

der ersten Auflage.

In der Kunst eilet die Ausübung stets der Theorie voran, und diese, sich nur allmälig an den Erzeugnissen der ersteren heranbildend, bleibt so lange hinter ihr zurück, als die Kunst selber noch nicht stille steht, sondern zu immer höherer Vollendung fortschreitet. Das alles ist gegründet in der Natur und Entwickelungsgeschichte einer jeden Kunst. Ausser allem Verhältnis aber ist, in der unsrigen, der Vorsprung der, seit einigen Jahrzehenten zu so herrlicher Ausbildung emporgestiegenen praktischen Tondichtung, vor der noch so rohen Kompositionslehre. Wer dies letztere Urtheil zu streng findet, der frage nur die Unzahl derjenigen, so es noch täglich erfolglos versuchen, aus unsern bis jetzo vorhandenen Lehrbüchern der Komposition, oder gar aus leidigen Generalbassschulen, Licht zu schöpfen!

Je unbebauter nun dieses Feld unserer Literatur noch immer da liegt, je dringender das Verlangen nach Belehrung über die Grundsätze der Harmonielehre sich hören lässt, je allgemeiner es sich, unter allen weiter strebenden Tonkünstlern und Tonkunstfreunden verbreitet, die nicht blos mechani-

sche Ausüber, oder nur oberflächlich geniessende Dilettanten sein wollen *), desto mehr

*) Es gereicht in der That dem Kunstsinn unserer Zeit zur Ehre, dass jetzt so viele bessere Musiker und Dilettanten, auch ohne grade komponiren zu wollen, doch den lebhaften Wunsch hegen, die Grundsätze kennen zu lernen, nach welchen Töne zu Harmonieen und Melodieen verbunden werden, und deren Kenntnis sie in Stand setze, sich von dem Wohlklingen oder Missklingen dieser oder jener Tonverbindung, von der Schönheit oder Schlechtheit dieses oder jenes musikalischen Satzes oder Tonstückes, Rechenschaft geben zu können.

Es ist solches Streben an sich sehr lobenswerth, und erfreulich für die Kunst; nur aber pflegen die besagten Wissbegierigen es in dem Stücke zu verfehlen, dass sie meinen, dieser beschränkte Zweck lasse sich auf einem gar so kurzen Wege erreichen, und dass sie denn, von diesem Wahne verführt, begierig überall nach den kürzesten Lehrbüchern greifen, welche jeder Büchermarkt ihnen (unter dem Namen von Elementarbüchern, Harmonielehren, oder gar Generalbassschulen, und wie die Aushängschilde alle heissen —) in so grosser Menge darbietet, und deren Menge und geringe Bogenzahl freilich den Unkundigen in dem Glauben bestärkt, es könne auf so wenigen Bogen das Wesentliche der Sache ordentlich *in nuce* beigebracht werden, gleichsam in einer Nuss, welche grade das enthalte, was Wissbegierigen der bezeichneten Art zu wissen Noth thue.

Ich bin auf das lebhafteste überzeugt, dass diejenigen, welche auf solchem Wege ihr Ziel zu erreichen gedenken, den un-

ist es Pflicht eines jeden, die vernachlässigte Theorie ihrer Ausbildung so viel näher brin-

---

rechten gewählt haben, welcher also auch unmöglich der gewünschte kürzere sein kann.

In der Kürze, deren solche Lehrbücher sich rühmen, ist es, meiner innigsten Ueberzeugung nach, nicht möglich, etwas, jenem Zweck Entsprechendes zu liefern.

Wohl lässt sich, von dem Inhalte einer systematischen Wissenschaft, mit wenigen Worten eine gedrängte Uebersicht geben, und der Geist ihres Ganzen sich in scharfen, gedrängten Umrissen, mit wenigen Meisterzügen, in wissenschaftlich gedrängter Gelehrtensprache, den Kundigen und Eingeweihten der Wissenschaft darstellen und aussprechen. Allein solche, in bündiger, gelehrter Kürze gezeichnete Umrisse sind natürlich nur für die Eingeweihten zugänglich, indess es wahrhaft lächerlich wäre, wenn ein der Sache selbst noch Unkundiger vermeinte, aus einer solchen, nur den Eingeweihten verständlichen Uebersicht, das ihm dienliche Wesentlichste der Wissenschaft selbst zuerst erlernen zu können!

Aber die belobten kurzen Lehrbücher sind auch nicht einmal solche, die Wesenheit der Sache im Ganzen, mittels gelehrter Bündigkeit der Conception zusammengedrängt umfassende Abrisse für Kundige; sondern im Gegentheil — und dies ist eben das Unheil! — im Gegentheil werden sie grade den Unkundigen geboten, und rühmen sich der Fasslichkeit und Verständlichkeit für diese. — Wie aber in solcher Kürze eine leicht verständliche Uebersicht der Wesenheit der Harmonielehre zu geben möglich sei? bleibt mir, nach vorstehenden Betrachtungen, unbegreiflich. Bedarf man denn nicht ohne Vergleich mehr

gen zu helfen, als er, nach seinen Kräften, dieses vermag.

Worte, um seinem Unkundigen verständlich zu werden, als um sich einem Gelehrten mitzutheilen? — und wo finden daher solche Autoren Raum, auf so wenigen Bogen, (neben so manchem Unnützen,) eine selbst für Layen verständliche und zweckmässig belehrende Darstellung der Wesenheit der Lehre zu geben? — Offenbar bleibt Schriften dieser Art, wollen sie nun einmal durchaus so gar kurz sein, nichts anderes übrig, als: entweder das Ganze der Sache nicht sowohl bündig gedrängt, sondern vielmehr oberflächlich zu behandeln, und somit Etwas zu geben was freilich wohl gut zu verstehen, aber auch an sich selber Nichts ist, und woran der Leser Nichts hat, oder oft auch etwas Schlimmeres als Nichts, etwas weniger als Halbwahres, wo nicht gar durch und durch Unwahres, (wie ich z. B. im 1. Bd. S. 227, 237 flg.; 254 flgg., 261 flg., — 2. Bd. S. 16 flg., 102 flg., 148 flg., 189 flgg., 309–311, — 3. Bd. S. 11. flgg., 21 flgg., 25 flg., 39 flg., 131 flgg., 135, 153 flgg., — 4. Bd. S. 12 flg., 16 flg., 29 flg., 56 flg., 62 flg., 69, 73 flgg., 126, und noch an vielen anderen Orten nachgewiesen), — oder aber einige einzelne Lehren mit einiger Ausführlichkeit zu behandeln, die anderen aber — eben zu übergehen; wo dann der Leser auch wieder Nichts, oder wenigstens immer nur etwas aus dem Zusammenhange des Ganzen Gerissenes, Unganzes, ein lückenhaftes Wesen, und also immer das nicht hat, was er verlangt, keinen Begriff von dem Wesen der Sache im Ganzen. —

Nach diesen Betrachtungen ist es, dünkt mich, augenscheinlich, dass diejenigen, die da meinen, aus Büchlein der erwähnten Art

Ob und in welchem Mase ich dieses vermogt, in wie weit mein Versuch in der Aus-

---

sich einen Begriff von der Wesenheit der Sache erwerben zu können, auf sehr irrigen und also gewisslich nicht bequem zum Ziele führenden Wegen wandeln.

Aus eben diesem Gesichtspunkte betrachtet wär es denn auch wohl sehr verkehrt, wenn man meine vorliegende Theorie allzu ausführlich für Anfänger finden wollte. Denn grade darum, weil ich nicht den Kundigen allein, sondern auch noch ganz Unkundigen verständlich und zugänglich sein wollte, grade nur darum musste ich an manchen Orten ausführlicher sein, grade darum so Manches, was ich, hätt' ich allein für Gelehrte zu schreiben gehabt, entweder als bekannt voraussetzen, oder nur mit Einem Worte hätte andeuten dürfen, hier ausführlich und vollständig erklären, ohne irgend etwas übergehen zu dürfen, was zum leichten Verständniss und zur einleuchtenderen Begründung des Folgenden nöthig oder nützlich war. Dies die Ursache warum ich überzeugt war, nicht kürzer, und vielmehr gewünscht hätte, noch viel ausführlicher, und dadurch immer noch klarer, verständlicher und fasslicher sein zu dürfen: — (und eben darum bin ich überzeugt, dass mir die Bearbeitung des schon früher einmal versprochenen gedrängteren Auszuges meiner Theorie mehr Kopfbrechens kosten wird, als vielleicht die Conception des ganzen Hauptwerkes gekostet. — Vor der Hand ist in der gegenwärtigen Auflage durch Verschiedenheit des Druckes einigermasen angedeutet, was Anfänger, beim erstmaligen Durchlesen, allen-

arbeitung mir gelungen sei, darüber bin ich weit entfernt, mir hier ein Selbsturtheil nach

---

falls überschlagen, oder nur flüchtig durchlaufen können.)

Vollends verkehrt ist die Meinung, welche ich wenigstens Einmal schon äussern hörte: dass meine Theorie Manches voraussetze, was man, vor Lesung derselben, sich erst aus einem anderen, etwa aus so einem Elementarbuche wie die vorerwähnten, bekannt machen müsse. Schon der flüchtigste Durchblick meines ersten Bandes, und namentlich der §§ I bis C, zeigt, dass hier überall Nichts vorausgesetzt wird; und man erzeigt mir daher eine viel zu hohe Ehre, wenn man mein Buch, als etwas Höheres, auf ein anderes Werk pfropfen will, eine Ehre welche ich mir um so mehr verbitten muss, indem der Leser gar Manches, was er aus einem jener Elementarbücher gelernt, bei Lesung meiner Theorie erst wieder würde verlernen müssen.

Was endlich den, der gegenwärtigen Schrift vorangesetzten Titel, Theorie der Tonsetzkunst, betrifft, so würde man gar sehr irren, wollte man sich dadurch zur Meinung verleiten lassen, als sei dies Buch mehr für diejenigen bestimmt, welche sich der Komposition wirklich widmen wollen, als für die, welche blos den beschränkteren Zweck haben, sich von den Grundsätzen zu unterrichten. — Es ist wohl einleuchtend, dass für beiderlei Absicht wenigstens die in den vorliegenden vier Bändchen enthaltene Lehre vom reinen Satze, als Grammatik der Tonsprache, gleich unentbehrlich ist, und wahrlich! selbst wenn ich die Absicht gehabt hätte, ausschliesslich für nicht componiren wollende Wissbegierige zu schreiben,

Vorredner-Weise anzumasen. — Wohl aber glaube ich, was meine Behandlungsart des Gegenstandes betrifft, ungeachtet sie von allen Darstellungsarten und Systemen, welche, mir vorangegangene, berühmte, oder unberühmte Theoristen aufgestellt haben, Nichts entlehnt, sondern mir durchaus eigen ist, doch darum nicht weniger, mit aller, der Wahrheit schuldigen Unbefangenheit und Furchtlosigkeit, offen bekennen zu müssen, dass ich diese Behandlungsart für die einzige zweckmässige und der Natur des Gegenstandes angemessene halte, und für die

---

ich hätte nicht anders als so zu schreiben gewusst. — Ja, ich mögte sogar sagen, meine, so wie überhaupt alle Theorie jeder schönen Kunst, sei im Grunde weit mehr für diejenigen bestimmt, welche, ohne auf den Besitz der eigentlichen poetischen Ader, auf schaffenden Genius Anspruch zu machen, nur verstehen, urtheilen und einsehen lernen wollen, als für die eigentlich Begabten und zum Schaffen und Erzeugen Berufenen, indem diese der theoretischen Beschulung grade weit weniger bedürfen, als jene, und die Theorie von ihnen weit mehr zu lernen hat, als sie von ihr. Denn wie sehr ich auch in der Welt nun einmal ein „Theoretiker" heisse, so ist doch Niemand lebhafter als ich von der Wahrheit durchdrungen, welche unser Jean Paul, ich weiss nicht mehr an welchem Orte, und nicht mehr genau mit welchen Worten, ungefähr folgendermasen, aber gewiss viel schöner, ausspricht: Ihr lieben Leute! habet doch nur ja vor Allem erstaunlich viel Genie: das Weitere findet sich.

einzig geeignete, um den unklaren *Nimbus* zu beseitigen, welcher, nicht sowohl aus den eigenthümlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes, als aus der Beschränktheit der bisherigen Darstellungsarten entspringend, dem Kunstjünger den Zutritt in das innere Wesen seiner Kunst so sehr zu erschweren pflegt.

Es ist, auf der einen Seite, dieses eben so wenig eitler Dünkel, als es, auf der andern, blos herkommliche vorrednerische Bescheidenheit ist, wenn ich erkenne, dass in der Ausarbeitung meines Planes gar Manches noch unvollkommen, ja unerschöpft geblieben ist; eine nothwendige Folge der Unermesslichkeit des, noch nie nach erschöpfendem Plane bearbeiteten Feldes, dessen ganzer Umfang, (also auch seine bis jetzt übersehenen, und darum unbebaut gebliebenen Strecken) übrigens eben durch meine Darstellung erst überschaulich werden, und dessen übererreichen Boden vollständig zu bebauen, mehr als Ein Menschenalter, mehr als Eines Menschen bedungene Kräfte, und — Folianten erfordern würde. Darum also mit der tiefsten und gerechtesten Ueberzeugung, dass die Ausarbeitung meines Versuches unmöglich vollkommen, oder auch nur vollendet sein könne, bitte ich angelegentlich um die Mitwirkung aller einsichtigen Freunde der Kunst, und danke im voraus für jedes gewichtige Urtheil, für jede Berichtigung und Vervollständigung meiner Lehre. In welchem, zarten; oder rauhen Gewande sie auch, öffentlich, oder in Privatzuschrift, erscheinen mö-

gen: immer werden sie mir, als Gewinn für die Kunstlehre, und als Belehrung für mich, höchlichst willkommen sein.

Worin übrigens die Eigenthümlichkeit meiner Behandlung besteht, soll und kann hier nicht mit wenigen Worten angegeben, sondern muss aus dem Buche selber entnommen werden, in dessen Verlauf auch die Gründe meiner Ansichten, an betreffenden Stellen geprüft, und so weit entwickelt sind, als dies an dem Orte, wo es geschah, schon möglich war.

Nur dies finde ich nöthig, hier noch besonders zu erinnern, dass mein Versuch einer geordneten Theorie keineswegs, wie Manche gemeint, ein System im philosophisch- wissenschaftlichen Sinne des Wortes sein soll; keineswegs ein Inbegriff von Wahrheiten, sämmtlich aus Einem obersten Grundsatze logisch folgerecht abgeleitet. Im Gegentheil ist ja grade dies ein Grundzug meiner Ansicht, dass unsere Kunst sich keineswegs, oder wenigstens bis jetzo noch nicht, zu solcher systematischen Begründung eignet. Noch immer besteht das wenige Wahre, was wir im Gebiete der Tonsetzkunst wissen, blos in Erfahrungen und Beobachtungen vom Wohlklingen oder Missklingen dieser und jener Zusammenstellungen von Tönen. Diese Erfahrungssätze aber folgerecht aus Einem obersten Grundsatz abzuleiten und zu einer philosophischen Wissenschaft, zu einem Systeme zu gestalten,

konnte, wie ich im Verlaufe des Buches nachzuweisen nur allzuoft Gelegenheit fand, bis jetzo nur sehr misslingen; und augenscheinlich genug zeigt sich überall, dass die bisherigen Theoristen, statt erst die einzelnen Phänomene vom Wohl-, oder Missklingen dieser oder jener Zusammenstellung von Tönen, möglichst vollständig zu durchforschen, und dann allenfalls den Bau eines Systemes zu versuchen, sehr übereilt und vorzeitig, gleich den Bau anfiengen, ihn durch die imponirende Form mathematischer Begründung aufstutzten, und — wenn ihnen dann, natürlicher und nothwendiger Weise, eine Menge von Phänomenen aufstösst, welche in das vorlaut aufgestellte System nicht passen und es widerlegen, dieselben lieber unter der Kathegorie von Ausnahmen, Freiheiten, Lizenzen, Ellipsen und Katachresen, bei Seite zu bringen suchen, als sich dadurch aus dem seligen Traumglauben an ihr Harmoniesystem wecken lassen. — Die gegenwärtige Schrift macht nur allein auf das Verdienst Anspruch, jene Erfahrungssätze durch genauere Forschung zu sichten, durch eigne Beobachtungen zu vermehren, dann das Aehnliche und anscheinend Zusammengehörige zusammen zu stellen, in Verbindung zu setzen, und solchergestalt das Gegebene nach einem möglichst verständigen Plane, also nicht in der Gestalt streng systematischer Begründung und Ableitung, sondern nur möglichst geordnet vorzutragen, als Versuch einer geordneten Theorie, vor welche ich ebendarum nicht den Titel System der Harmonie, als trügendes Schild aushängen mogte.

Ich will hier auch Gelegenheit nehmen, meine Leser zu bitten, doch ja keine Eitelkeit oder Anmasung darin zu finden, dass ich so oft Beispiele aus meinen eignen Kompositionen anführe. Es geschieht einzig darum, weil diese meinem Gedächtnis eben nah liegen, und mir daher am leichtesten beifallen, wenn ich mich auf ein Beispiel zu Verdeutlichung irgend eines Satzes besinne. Auch stehen sie ja, wie gesagt, nur als erläuternde Beispiele hier, nicht als Muster; und überhaupt, wenn es mir erlaubt sein muss, zu jedem Satze ein zu dessen Erläuterung passendes Exempel eigens zu verfertigen, warum sollte ich nicht statt dessen eben so gut Exempel gebrauchen, die ich schon früher gemacht hatte, wenn sie nur zur Erläuterung passend sind.

Der dreijährige Zwischenraum vom ersten Erscheinen des zweiten Bandes bis zum Hervortreten des dritten, (1818 bis 1821) war lang genug gewesen, um vielleicht Manchen an mir irre werden zu lassen. Manchem war sie auch ein erwünschter Anlass, dem Publikum von meiner Theorie, als von einem „unvollendet gebliebenen Werke", zu sprechen.

Sogar haben sich in jener Zwischenzeit Schriftsteller gefunden, welche, gleichsam um für meine Schuld bei dem Publikum einzustehen, demselben andere Lehrbücher in die Hände geben, worin sie meine Theorie

aufstellen, so weit sie durch die zwei ersten Bände und durch ein in der Wiener Musikal. Ztg. vorläufig abgedrucktes Bruchstück des dritten, damal bekannt geworden war, und das Uebrige so gut es gehen will, hinzufügen, ausbauen, und so dem Publikum auf Einmal ein Ganzes liefern; — und zwar ein Ganzes, welches, nebst der gesammten Grammatik, auch gleich den doppelten Contrapunkt, Fuge, Instrumentation, ja, wenn gleich nur Elementarbücher, doch auch gleich die verschiedenen musikalischen Style, den grossen —, den romantischen Opernstyl, den Kirchen-, Kammer-, Ballet-, Militär-, und Tanz-Musikstyl, das Präludiren, Phantasiren, u. dgl. m. in wenigen Druckbogen umfasst. —

Es sind diese Werke folgende:

Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre oder kleine Generalbassschule für Anfänger und zum Selbstunterricht, von Joh. Gottlob Werner. Erste Abtheilung. Cursus II. des Lehrbuchs zum Unterricht im Klavierspielen. Leipzig, im Verlag von Fr. Hofmeister, 1818, 92 Seiten.

Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre, oder Anweisung, richtige Harmoniefolgen und kleine Musiksätze zu erfinden, für Anfänger, und zum Selbstunterricht, von Joh. Gottlob Werner. Zweite Abtheilung. Cursus III. des Lehrbuchs, zum Unterricht im Klavierspielen. Leipzig, im Verlag von Friedrich Hofmeister. 1819. 116 Seiten.

Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst. Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der musicalischen Composition, von Friedrich Schneider, Musikdirector und Organist in Leipzig. Eigenthum des Verlegers. Leipzig, im *Bureau de Musique*, von C. F. Peters. 112 Seiten. Pr. 2 Rthlr. 12 gr.

Wie schmeichelhaft solche Anerkennung einer Theorie ihrem Urheber, wie angenehm es ihm immer sein mag, dieselbe auch auszugweis verbreitet zu sehen, zumal wenn dies alles von einem so vorzüglichen Compositeur, wie Hr. Mus. Dir. Fr. Schneider, geschieht, so muss ich doch gestehen, dass ich, beim Anblick der genannten Schriften, nicht wusste, ob ich mich darüber mehr freuen, oder mehr betrüben sollte: theils darum, weil ich wünschen musste, man hätte, statt so voreiligen Halbgebrauchs meiner Theorie, doch lieber erst den dritten Band abgewartet, — theils auch darum, weil ich mir vorbehalte, einen elementarischen Auszug meines Buches einmal selbst zu bearbeiten.

Um aber meine obige Aeusserung, dass die erwähnten Schriften meine Theorie auszugweis enthalten, nicht als unbegründete Behauptung dastehen zu lassen, bin ich freilich einige Nachweisung darüber schuldig. — Diese ist jedoch nur gar zu leicht.

Ich stelle zu diesem Ende fürs Erste einige Stellen aus Hrn. Werners Generalbassschule, zur Vergleichung mit den entsprechenden Stellen meiner Theorie, nebeneinander (versteht sich, letztere nach dem ersten Drucke der ersten Auflage.)

Theor. 1. Aufl. 1. Bd. S. 58, 59.

Von einer grossen oder kleinen Prime kann eigentlich keine Rede sein, weil die Prime eigentlich kein Intervall ist. — — Indessen kom-

Werner, I. Abth. Seite 8.

Die Prime ist an und für sich eigentlich kein Intervall, sie kann daher weder gross noch klein seyn. Indessen kommt doch bisweilen die

men doch zuweilen die Ausdrücke verminderte und übermässige Prime vor, — — wenn nämlich von zwei auf einer und derselben Notenstufe, stehenden Noten die eine durch ein Versetzungszeichen gegen die andere um ein chromatisches Intervall eine halbe Stufe erhöht oder vertieft ist. Im Gegensatz einer solchen verminderten oder übermässigen Prime, nennt man zwei Töne die nicht nur auf einerlei Notenstufe stehen, sondern auch ganz gleich hoch sind, — reine Prime, Einklang, unisonus.

Benennung: verminderte oder übermässige Prime, vor; nämlich wenn von zweien auf einer Stufe stehenden Noten die eine durch ♯ erhöht oder durch ♭ vertieft wird, so dass ein kleiner halber Ton (c, cis, oder d, des) oder ein chromatisches Intervall entsteht. Zum Unterschied solcher verminderten oder übermässigen Primen nennt man deshalb zwei Töne, die auf einerlei Notenstufe stehen, und von ganz gleicher Tonhöhe, weder erhöht noch vertieft sind, die reine Prime, Einklang, unisonus.

Theorie, 1. *Bd. Seite* 128.

Die Zahl aller möglichen gleichzeitigen Zusammenklänge mehrer Töne ist eigentlich unzählbar, und wär unübersehbar, fände sich nicht, dass viele derselben mehr oder weniger wesentliche Merkmale mit einander gemein haben. Diese ordnet man denn zusammen in Klassen, und betrachtet die verschiednen unter eine Klasse gebrachten einzelnen Fälle als eben so viele Unter- oder Spiel-Arten.

Werner, I. *Abth. Seite* 12.

Es giebt zwar eine grosse Menge möglicher Akkorde, sie lassen sich aber, weil sie mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander, und mehrere wesentliche Kennzeichen mit einander gemein haben, auf wenige Hauptklassen mit ihren Unter- oder Nebenklassen zurückführen.

Theorie, 1. *Bd. Seite* 138.

Ausserdem rathe ich jedem noch nicht vollkommen Geübten, dass er sich auch darin übe, jeden der sieben Grundakkorde auf irgend einer Note (gleichviel, auf welcher) mit der Singstimme, oder wär es auch nur pfeifend, zu intoniren. — *Seite* 139. Zu gleichem Zweck empfehle ich auch, sich von einem Andern bald diesen bald jenen Akkord auf einem Instrument anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen.

Werner, I. *Abth. Seite* 16.

Von ungemeinem Vortheil ist es auch, wenn man die Akkorde, so wie die Töne überhaupt, nach dem Gehör zu unterscheiden, und selbst in Gedanken anzugeben weiss. Man lernt dieses, wenn man singend oder pfeifend zu einem Grundton die Terz und Quinte anzugeben sich übt, oder wenn ein Anderer auf dem Klaviere Terzen, Quinten und Dreiklänge anschlägt, und man, ohne auf die Tasten zu sehen, die Töne zu benennen sucht.

Diese wenigen Stellen, nur aus dem ersten Bogen des Wernerschen Werkchens ausgezogen, mögen zum Vorgeschmack genügen. Wie solche und ähnliche, zum Theil buchstäbliche Aneignungen durch das Büchlein fortlaufen, zeigen unter anderen auch folgende Stellen:

Zeile 1 bis 8 der Vorerinnerung (verglichen mit m. Theorie, 1. Aufl. 1. Bd. Seite 15.)
Seite 5, Zeile 12 und folgg. (Theorie 1. Bd. S. 47.)
— 19, Z. 9 v. u. und flgg. (Theor. 1. Bd. S. 143, 144.)
— 29, Z. 7 u. flgg. (Th. 1. Bd. S. 137 unten.)
— 76, Z. 3. (Th. 1. Bd. S. 215. § 201.)
— 83, (Th. 1. Bd. S. 226.)
— 87, Z. 8. (Th. 1. Bd. S. 220 unten.)
— 91 unten u. S. 92. (Th. 1. Bd. S. 235. Anm.)
— 93. (Th. S. 315 §. 306.)
— 94. (Th. 2. Bd. S. 242 §. 521 flgg.)
— 96, Z. 12. flgg. (Th. 2. Bd. S. 268. flgg.)
Im Hefte II oder II. Abth. S. 1. A bis Seite 9. (Th. 1. Bd. S. 251, Z. 7 bis S. 256.)
Seite 25 C. (Th. 1. Bd. S. 165 §452, §. 454, u. s. w.)
— 27 D. (Th. 2. Bd. S. 186 §. 470 D.)
— 31. (Th. 1. Bd. S. 283 §. 272 flgg.)

Noch mehr aber, als über das, meist wörtliche Aus- und Abschreiben einzelner Stellen, muss ich mich darüber wundern, dass der geschätzte Hr. Verf. so manche Lehrsätze, welche nur erst ich, der bisher gegolten habenden Lehre zum Theil schnurstrack entgegen, in meiner Theorie aufzustellen gewagt, nicht nur ohne Weiteres adoptirt, sondern sie seinen Lesern entweder in einem Tone vorträgt, als seien sie bekannte Wahrheiten, an denen nie jemand gezweifelt habe oder zweifle, —

oder aber so, als stelle er, der Herr Verf., diese Sätze hier auf. In diesem Tone adoptirt er z. B. nicht nur grade die sieben von mir angenommenen Grundharmonieen, sondern auch unbedingt meine Lehre von den eigenthümlichen Harmonieen der Tonarten (I. Abth. S. 86 flgg. und II. Abth. S. 1. flgg.), — insbesondere von denen der Molltonart (I. S. 90 flgg. und II. S. 7 flgg.), — von der Molltonleiter, (I. S. 91 flgg.), — und dass die Molltonart beträchtlich „ärmer an leitereigenen Harmonieen sei, als die Durtonart« (II. S. 9 Z. 1.), — ferner meine, wenigstens noch nicht von all meinen Rezensenten, anerkannte Lehre von der Verwandschaft der Tonarten (II. S. 31. flgg.), — von dem entscheidenden Auftreten einer Dreiklangharmonie in Quartsextenlage auf schwerer Zeit (II. S. 20. — Vergl. Theor. 1. Aufl. §. 350 und 404), — mein Zusammenstellen von Vorhalten, mit Durchgangs- und Wechselnoten (I. S. 60. — Vergl. Theor. I. Bd. S. 204, Z. 13 von unten), u. dgl. m.

Eben so gebraucht er Kunstwörter, welche ich in der 1. Aufl., zum Behuf meiner Lehren neu zu bilden oder zu brauchen gewagt, z. B. „Hauptseptimenharmonie“ — „Nebenseptimenharmonieen“ — „ursprüngliche, eigentliche“ Quinte, Terz, u. s. w. — „Umgestaltung der Harmonieen durch harmoniefremde Töne“ u. dgl., ohne Weiters so, als wären sie ganz gäng und gebe. (I. S. 20, Z. 4; II. S. 57: — vergl. mit Theor. 1. Bd. S. 134, 135, 144, 163.) So heisst es z. B. (I. S. 23):

„So wie es verschiedene Dreiklänge giebt, so hat man „auch mehrerlei Septimenakkorde. Der wichtigste, auch „der wesentliche oder Hauptseptimenakkord ge„nannt,“ . . .

und als Gegensatz zu diesem Hauptseptimenakkord findet man (S. 28 u. 29) „Nebenseptimenakkorde“ und „Nebenseptimenharmonieen“. — Auch die Kunstwörter Trugkadenz und vermiedene Kadenz gebraucht der Hr. Verf. (II. S. 25 u. 27) grade in dem Sinne, wie ich sie, nur in meiner Theorie (2. Bd. S. 154—158) gebrauchen zu wollen, erklärt habe; vergisst aber, seine Leser zu warnen, dass man sonst diese Ausdrücke auch für ganz andere Dinge gebraucht.

Ich enthalte mich der ausführlicheren Enthüllung noch mehrer Aneignungen, z. B. der Bezeichnungsart der Harmonieen und Harmonieenfolgen, bald durch Ziffern, bald durch Buchstaben, mit dazwischengesetzten Verbindungsstrichen, (I. S. 47; II. S. 11,); lauter Dinge die ich nur allein zu Verständnis zwischen mir und meinen Lesern ersonnen hatte. (1. Aufl. 1. Bd. S. 139, 257—260; — 2. Aufl. 1. Bd. S. 194—196; — 2. Bd. S. 38—44;) — der Nachbildung meiner ganzen Manier, die harmonische Structur eines Tonsatzes gleichsam anatomisch und psychologisch zu entwickeln (I. S. 94, 95, 96.), — ja selbst meiner, zumal im ersten Bande der 1. Auflage nur zu oft über die Gebühr nachlässigen Schreibart, z. B. in Einer Zeile einmal „Secunde“ und dann „Sekunde“: (S. 27 Z. 6.) — das alles bleibe ohne weitere Erörterung;

und nur dies sei im Allgemeinen erklärt, dass ich alles, was ich, dem bisher Geglaubten oft zuwider, zuerst auszusprechen gewagt, und überhaupt meine mir eigenen, vielleicht ja auch irrigen Ansichten, selbst und unter meinem eigenen Namen verantworten will, und überhaupt dasjenige was ich auf meine Verantwortung neu einzuführen gewagt, nicht auf Hrn. Werners unschuldige Rechnung und Verantwortlichkeit gesetzt zu sehen verlange; und es ist daher gar zu gütige Schonung meines Namens, dass er ihn nirgend mit einer Sylbe verräth.

Wenn übrigens dieser Hr. Werner, neben den von mir entnommenen Lehren, freilich auch noch mehrere, mit diesen zum Theil im Widerspruch stehende Sätze der alten Theorie, beibehält, z. B. die Fortschreitungsgesetze der Con-, und Dissonanzen, — gewissermasen auch die beliebte Lehre von der Molltonleiter: „aufwärts fis-gis, abwärts g-f“, — wenn er lehrt, die Nebenseptimenharmonieen seien Umgestaltungen der Hauptseptenharmonie, — und auch der sogenannte verminderte Septimenakkord eine Nebenseptimenharmonie, u. dgl. mehr: — so erscheinen dagegen in Hrn.

Fr. Schneider's Werkchen meine Ansichten weit treuer befolgt, und jedenfalls verständiger benutzt. Eine ungefähre Uebersicht, wie dieser es gemacht, wird folgende, freilich noch sehr unvollständige Exzerptensammlung, sogar ohne Nebenanstellung der Parallelstellen, einem Jeden leicht gewähren, wel-

cher sich des in meiner Theorie Gelesenen noch einigermasen erinnert.

Seite 8, §. 36: „Bezeichnungsart des Grund-„basses. Die unter obigen Grund-Harmonien befindlichen „römischen Zahlen bezeichnen die Stufen der Tonleiter. Ei-„ne grosse Zahl bedeutet, dass auf derjenigen Stufe, die sie „zeigt, ein harter Dreiklang seinen Sitz hat; eine kleine „Zahl zeigt den Sitz eines weichen Dreyklangs auf der durch „sie bezeichneten Stufe an; der verminderte Dreyklang wird „durch eine der Stufenzahl beygefügte ° bezeichnet. Diese „höchst bequeme Bezeichnungsart wird in der Folge dieses „Werkchens immer beybehalten werden, und es ist noth-„wendig, sich genau mit ihr bekannt zu machen. — *An-„merkung*: Ein diesen Zahlen vorgesetzter grosser Buch-„stabe bedeutet, dass die Accorde zur harten Tonart gehö-„ren; ein kleiner Buchstabe bedeutet die weiche Ton-„art. Z. B. *C*: I bedeutet den Dreyklang der Tonica von „*C* dur; *c*: I bedeutet den Dreyklang der Tonica in *C* moll.“ (Vergl. *Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 257—260; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 38—41.)

Seite 13, § 46: „Der auf der Dominante seinen Sitz „habende und aus der grossen, 3, 5, und kleinen 7 beste-„hende Accord *heisst*: der wesentliche Septimen-Accord „oder Haupt-Septimen-Accord..... *Wir* bezeich-„nen ihn mit V7.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 134; — 2. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 190, 191.)

Seite 15, § 48: „In *unserer* Bezeichnungsart der „Grundharmonien *heisst* 7 eine kleine Septime; 7 eine gros-„se Septime.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 140; — 2. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 195.)

„Diese Septimen-Accorde nennen *wir* zum Unterschiede „von dem Haupt-Septimen-Accorde, ... Neben-Septi-„men-Accorde.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 135; — 2. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 191.)

Seite 16: „Eigenthümliche Dreiklangshar-„monien der Moll-Tonart.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 250 *u. f.*; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 32 *u. f.*)

Seite 19, § 57: „Vergleichung der eigenthüm-„lichen Grundharmonien in beyden Tonarten.

Dur		*Moll*	
Drey-klänge.	Septimen-Accorde.	Drey-klänge.	Septimen-Accorde.
I	I7	i	
ii	ii7	ii°	ii°7
iii	iii7		
IV	IV7	iv	iv7
V	V7	V	V7
vi	vii7	VI	VI7
vii	vii°7		

(*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 258; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 39.)

Seite 19: Anmerk. Man sieht also hieraus, dass die Moll-„Tonart an eigenthümlichen Accorden bey weitem ärmer ist, „als die Dur-Tonart.“ (Ein Satz welchen ausser mir noch Niemand aufzustellen gewagt. *Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 254, § 245; — 2. *Aufl.* 2. *Bd. S.* 36, § 150.)

Seite 20: „Umgestaltung der Grundharmo-„nien.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 141 *u. ff.*; — 2. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 198 *u. ff.*)

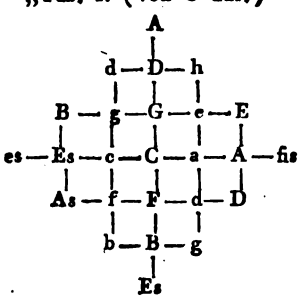
— — „Umgestaltung des Haupt-Septimen-„Accords durch Beyfügung einer None.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 163 *ff.*; — 2. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 218 *ff.*)

Seite 23: „Umgestaltung durch harmonie-„fremde Töne.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 192; — 2. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 217.)

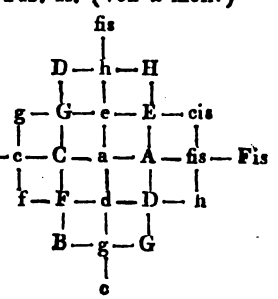
Seite 29: „Harmonische Mehrdeutigkeit.“ „Wenn wir die verschiedenen Veränderungen und Um-„gestaltungen der Grundharmonien noch einmal überblicken, „so finden wir, dass durch dieselben oft *A*) ein Accord dem „Klange nach einem andern ganz ähnlich wird, wenn er „auch auf dem Papiere mit andern Noten geschrieben wird; „und dass auch oft *B*) ein Accord dem andern sogar den „Noten nach ähnlich seyn, und doch auf verschiedener „Grundharmonie beruhen könne. Den ersten Fall nennen „*wir* enharmonische Mehrdeutigkeit, den letz-„tern einfache harmonische Mehrdeutigkeit.“ (Wörtlich aus *Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 192—194.)

Seite 30—32: „Verwandtschaft der Tonarten.“ „§. 87: Tabellarische Uebersicht der Verwandschaften.

„Tab. I. (von *C* dur.)



Tab. II. (von *a* moll.)



(*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd. S.* 295 — 300; — 2. *Aufl.* 2. *Bd. S.* 79, 80.)

Seite 32 — 43: „Leitereigene Modulation.“ „§. 90: Die grosse Anzahl aller möglichen leitereigenen „Harmonie-Folgen lässt sich in vier Klassen eintheilen.“

„1tens. Kann nach einer Dreyklangs-Harmonie eine an-„dere Dreyklangs-Harmonie derselben Tonart folgen.

„2te. Nach einer Dreyklangs-Harmonie kann ein Septi-
„men-Accord folgen.
„3te. Nach einem Septimen-Accord kann ein Dreyklang
„folgen.
„4te. Und dann kann nach einem Septimen-Akkord auch
„ein anderer Septimen-Accord derselben Tonart folgen.“
(*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 120; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 209.)

Seite 34 §. 93: „Die Harmonienschritte der 3ten Klasse,
„wo nach einer Septimen-Harmonie ein leitereigener Drey-
„klang folgt, nennen *wir* eine Cadenz — einen Tonschluss
— Schlussfall, und unterscheiden zwey Hauptgattungen:
„*a.*) Die eigentliche Cadenz — Hauptcadenz;
„wenn ein Dreyklang nach dem Haupt-Septimen-Accord
„folgt.
„*b.*) Die uneigentliche, nachgebildete Cadenz;
„wo ein Dreyklang nach einem Nebenseptimen-Accorde folgt.“
(*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 154; — Ein wenig anders in der
2. *Aufl.* 2. Bd. S. 223, 224.)

Seite 35: „Folgt aber einer Septimen-Harmonie ein an-
„derer leitereigener Dreyklang, so nennt *man* dieses eine
„Trug-Cadenz, Trugschluss.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S.
155; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 224.)

Seite 36: „Ausweichende Modulation. §. 99.
„Eine Ausweichung machen ist also nichts anders, als: eine
„Harmonie hören lassen, welche das Gehör aus irgend einem
„Grunde für ein Glied einer andern als der bisherigen Ton-
„art erkennt. (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 191; — 2. *Aufl.*
2. *Bd.* S. 243.)

„Der grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen
„geschieht 1) durch die Dreyklangsharmonie auf der ersten
„Stufe der neuen Tonart, (durch I oder 1).

„2) durch die Dreyklangs- oder Septimenharmonie auf
„der 5ten Stufe der neuen Tonart (durch V oder V7), u. s. w.
(*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 214, §488; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.*
S. 247, § 277.)

Seite 40: „Einrichtung der Modulation der
„Tonstücke überhaupt.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S.
239; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 259.)

§. 108: „In jedem Tonstück muss eine Tonart vorherr-
„schend seyn; d. h. das Stück muss der Regel nach in der
„Haupttonart anfangen und schliessen, und zum grössten Theil
„in der Haupttonart und den nächstverwandten Tonarten sich
„bewegen. §. 109: Auch selbst in einem aus mehreren
„Sätzen bestehenden Tonstücke u. s. w. — *Anmerkung*: So
„gehen z. B. in Mozarts Zauberflöte, Don Juan, die Finalen
„des ersten Akts (eine Folge mehrerer Sätze), aus *C* dur,
„und Mozart hat sogar die Ouverturen seiner Opern in dem-
„selben Tone geschrieben, in welchem er die ganzen Opern
„schliesst. (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* S. 240, 241; — 2.
Aufl. 2. *Bd.* S. 260, 261.)

§. 110: Es giebt jedoch auch Fälle, wo von dieser
„Tones-Einheit abgewichen wird. So endigt ein in *Moll* an-

„gefangenes Tonstück sehr häufig in *Dur*; und in einem aus „mehreren Sätzen bestehenden Tonstücke manchmal ein Mit„telsatz in einem anderen Tone, als er angefangen hat, um „vielleicht als Uebergang zum folgenden Satz ... zu dienen. (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 240; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 262.)

§. 111: ... „am natürlichsten ist es: jedes Ton„stück mit dem tonischen Dreyklang zu beginnen. (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 243; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 263.)

§. 112: „Es giebt jedoch Tonstücke, die im Anfange die Ton„art nicht auf diese Weise genau bestimmen, und das Gehör „einige Zeit in Zweifel lassen, welche Tonart dem Stück „zum Grunde liege.“ — „Sinfonie von Beethoven in *C*-moll.“ — „Ouverture d. Jahrzeiten von Haydn in *G*-moll.“ ... (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 249; — 2. *Aufl.* 2 *Bd.* *S.* 270. ... Hier hatte ich mich in der 1. Aufl. sogar geirrt, indem beim Anfange der ged. Ouverture, die Oboen die Töne $\bar{g}$ und $\flat$ festhaltend, die Tonart allerdings genugsam bestimmen. Der H. Mus. Dir. hat aber allzu gläubig meinen Irrthum mit abgeschrieben.) ... „Auch solche, die mit einem „andern als dem tonischen Accord anfangen.“ ... (*Theor.* 1. *Aufl.* 1. *Bd.* *S.* 251; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 268).

Seite 41; „Auch solche, wo mit einer der Haupttonart „ganz fremden Harmonie angefangen wird: Sinfonie v. Beet„hoven in *C*-dur.“ (*Theor.* 1. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 257; — 2. *Aufl.* 2. *Bd.* *S.* 270.)

So viel nur, wie gesagt, zur Rechtfertigung des oben gesprochenen Wortes.

Eine Erörterung und Kritik der wenigen Punkte, worin der Hr. Verf. von mir abweicht, indem er auf der siebenten Stufe der Molltonart gar keine Harmonie, (S. 17, 19) — hingegen die freie Hinzufügung einer None auch zu allen Nebenseptimenharmonieen annimmt, — und die Hauptseptimenharmonie nur aus dem Gebrauche durchgehender Noten entstehen lässt, — eine solche Erörterung, sag ich, so wie überhaupt eine Beleuchtung des Werthes oder Unwerthes der beiden besprochenen Werkchen, würde diese Vorrede hier am unrechten Orte verlängern; zumal eigentlich Niemand weniger zum Rezensenten der genannten Büchlein geeignet ist, als grade

ich, dessen Namen Hr. Werner so edelmüthig verschweigt, Hr. Schneider aber auf so verblümte Weise als denjenigen nennt, dessen — Ordnung und Grundsätzen er — meistentheils folgen zu müssen geglaubt habe.

Hätten die beiden Herren der Wahrheit und mir die Ehre gegeben, dasjenige, was sie, so über die Masen treulich, aus meiner Thorie ausgeschrieben, auch aufrichtig als daraus entnommen zu bezeichnen, so hätte ich ihnen wenigstens für solche Aufrichtigkeit Dank wissen müssen: allein bei der Art und Weise wie sie es gemacht, war ich die vorstehenden Blosstellungen, der Wahrheit, dem Publikum und mir selber schuldig.

Endlich sei mir auch noch ein Wort der Rechtfertigung vergönnt, über die Freimüthigkeit, mit der ich so manchesmal, ergraute Lehren als nur halbwahr, ja, als durch und durch unwahr, nachzuweisen wage. Ich will nicht einmal für mich anführen, was Göthe, in seiner Farbenlehre (1. Bd S. 648) zur Entschuldigung seiner schneidenden Polemik anführt: „dass es im Conflict von „Meynungen und Thaten nicht darauf ankommt „seinen Gegner zu schonen, sondern ihn zu „überwinden; dass Niemand sich aus seinem „Vortheil herausschmeicheln oder herauskom„plimentiren lässt, sondern dass er, wenn es „ja nicht anders seyn kann, wenigstens heraus„geworfen seyn will;“ — denn es ist mir nicht

darum zu thun, mich gegen Gegner in Vortheil zu setzen, sondern Wahrheit zu erforschen und darzustellen. Eben so wenig will ich auf die altergrauen Systeme und das unerlöschliche Geschlecht ihrer älteren und neuesten Wiedergebärer, sein „heiters Gleichnis“ (1. B. S. XIV) anwenden, von der alten Burg, ursprünglich mit jugendlicher Uebereilung angelegt, in der Folge, zu Deckung der Mängel ihrer Uranlage, durch die verschiedenartigsten neuen Bollwerke, Gräben, Thürme, Erker und Schiessscharten verwahrt, durch allerlei An-, Neben- und Vorgebäue erweitert, und diese wieder in Verbindung gebracht durch die seltsamsten Galerieen, Hallen und Gänge, übrigens nur darum, weil sie, nie ernstlich angegriffen, nie eingenommen worden, zum Rufe der Unüberwindlichkeit gelangt, und dieses Rufes auch noch jetzt geniessend, obgleich längst in sich selber zerfallen und leer stehend, nur von Invaliden bewacht, die sich ganz ernstlich für gerüstet halten, — u. s. w. Nein, Niemand, ich betheure es, ist bereitwilliger als ich, den verdienstlichen Bemühungen unserer Vorfahren um die Gründung einer Theorie, Achtung zu zollen. — Allein wie sehr es auch Pflicht ist, dankbar zu erkennen, was sie, schon lang eh wir auf der Welt waren, für Kunst- und Kunstlehre nach ihrer Weise gethan, so wenig dürfen wir es doch verkennen, dass sie das Geschäft der reiferen Ausbildung, der Sichtung, und überhaupt des weiteren und tieferen Forschens und Prüfens, uns übrig gelassen haben; und wollen wir daher die Väter unserer Theorie recht ehren, wollen

wir ihrem Beispiele recht folgen, so thuen wir es dadurch, dass wir, gleich ihnen, selbst denken und selbst forschen, statt grade nur das nachzubeten, was sie, und grade so wie sie es uns vorgesagt, und blindlings, wie die Herde dem Leithammel folgt, nur den Pfad nachzutraben, den sie gegangen. Warnt uns doch vor solchem Köhlerglauben schon Seneca (*De vita beata, Cap. I.*) in den kräftigen Worten: *Nihil magis praestandum est, quam, ne pecorum ritu sequamur antecedentium gregem, pergentes non qua eundum est, sed qua itur.*

Gottfried Weber.

Der Verfasser würde einen gebildeten jungen Mann, welcher bei ihm seinen Cursus der Composition machen wollte, mit Vergnügen aufnehmen, ihm mit aller zu wünschenden Anleitung freundlich entgegen kommen, und, als Gegenleistung, nichts Anderes verlangen, als einige Handreichung und zeitersparende Erleichterung beim Ordnen etc. literarischer Arbeiten. Näheres durch die Verlagshandlung.

Uebersicht

des Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

Erster Band.

Allgemeine Musiklehre.

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes.

Drittes Vorkapitel. Rhythmik.

Theorie.

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet.

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre.

Zweiter Band.

Dritte Abtheilung. Tonart.

Vierte Abtheilung. Modulation.

Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte.

Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke.

Dritter Band.

Siebente Abtheilung. Auflösung.

Achte Abtheilung. Durchgang.

Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne.

Vierter Band.

Zehente Abtheilung. Springende Stimmenführung.

Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung.

Zwölfte Abtheilung. Contrapunktische Uebungen.

Anhang. Antike Tonarten.

Ausführlicheres Inhaltverzeichnis.

ERSTER BAND.

Allgemeine Musiklehre in drei Vorkapiteln.

Erstes Vorkapitel.

Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.
S. 1, § I bis XI.

I.) Ton. Seite 1, § I bis V.
II.) Tonkunst, Tonsetzkunst. S. 14, § VI—XI.

Zweites Vorkapitel.

Beschreibung unseres Tonsystems.
S. 25, § XII — XLVI.

I.) Tongrenzen und Tonabstufung überhaupt. S. 25, § XII, XIII.
II.) Namen der Töne. S. 28, § XIV—XX.
III.) Deren Mehrdeutigkeit. S. 40, § XXI.
IV.) Notirung der Tonhöhen. S. 40, § XXII—XXXI.
A.) Linien. S. 40, § XXII.
B.) Schlüssel. S. 43, § XXIII u. XXIV.
C.) Chromatische Zeichen. S. 48, § XXV—XXX.
D.) Generalbassschrift. S. 53, § XXXI.
V.) Intervalle. S. 54, § XXXII—XLVI.
A.) Begriff. S. 54, § XXXII.
B.) Zählnamen. S. 55, § XXXIII, XXXIV.
C.) Beinamen. S. 57, § XXXV—XXXIX.
1.) kleine, grosse. S. 58, § XXXVI.
2.) verminderte, übermässige. S. 63, § XXXVII u. XXXVIII.
3.) doppeltverminderte, doppeltübermässige. S. 68, § XXXIX.
D.) Zeichen für die Intervalle. S. 68, § XL.
E.) Mehrdeutigkeit der Intervalle. S. 68, § XLI.
F.) Umkehrung. S. 70, § XLII—XLV.
G.) Uebersicht der Intervalle. S. 74, § XLVI.

Drittes Vorkapitel.

Rhythmik.

S. 77, § XLVII — C.

I.) Begriff von Rhythmus und Takt. S. 77, § XLVII.
II.) Notirung der Zeitdauer. S. 79, § XLVIII—LI.
A.) Notengeltung. S. 79, § XLVIII—L.
B.) Tempobezeichnung. S. 83, § LI.
III.) Takteintheilung. S. 89, § LII — LXV.
A.) Grade Taktarten. S. 91, § LV — LVII.
1.) Zweizweiteltakt. S. 91, § LV.
2.) Zweiviertel-, 2/8-, 2/16-Takt. S. 92, § LVI.
3.) Grosser Allabreve-Takt. S. 93, § LVII.
B.) Ungrade Taktarten. S. 93, § LVIII.
C.) Unterabtheilung der Takttheile. S. 95, § LIX—LXII.
D.) Bemerkungen über die bisher erwähnten Taktarten. S. 97, § LXIII—LXV.
IV.) Zeitgewicht, Taktgewicht. S. 99, § LXVI, LXVII.
V.) Höhere Rhythmen. S. 101, § LXVIII — LXX.
A.) Begriff. S. 101, § LXVIII u. LXIX.
B.) Verschiedene Gattungen. S. 103, § LXX.
VI.) Zusammengesetzte Taktarten. S. 104, § LXXI — LXXXIII.
A.) Grade Zusammensetzungen grader Takte. S. 106, § LXXIV.
B.) Grade Zusammensetzungen ungrader. S. 107, § LXXV u. f.
C.) Ungrade Zusammensetzungen grader. S. 109, § LXXVII.
D.) Ungrade Zusammensetzungen ungrader. S. 110, § LXXVIII.
E.) Mehrfach zusammengesetzte Taktarten. S. 111, § LXXIX.
F.) Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten. S. 111, § LXXX — LXXXIII.
VII.) Fünftheilige und ähnliche Gruppirungen. S. 115, § LXXXIV — LXXXVII.
VIII.) Aufschlag, Niederschlag. S. 119, § LXXXVIII.
IX.) Klänge im Rhythmus betrachtet. S. 121, § LXXXIX—XCIX.
A.) Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze. S. 121, § LXXXIX — XCIII.
B.) Einzelne Klänge in Beziehung auf Rhythmus betrachtet. S. 126, § XCIV — XCIX.
1.) Rhythmische Rückung. S. 126, § XCIV u. f.
2.) Synkope. S. 129, § XCIV — XCIX.
X.) Unterbrechungen des Rhythmus. S. 132, § C.

Theorie.

Erste Abtheilung.

Tonreihen als solche betrachtet.

S. 134, § 1 bis 46.

I.) Stimmen. S. 134, § 1 – 33.
A.) Begriff von Stimmen, Stimmenfortschreitung und Führung. S. 135, § 2.
B.) Ein-, oder mehrstimmiger Satz. S. 139, § 3.
C.) Eintheilung und Arten der Stimmen. S. 141, § 4 – 14.
1.) Obere, und untere, äussere, und Mittelstimmen. S. 141, § 4 – 7.
a.) Begriff. S. 141, § 4.
b.) Zusammentreten, Durchkreuzen. S. 142, § 5.
c.) Mehrdeutigkeit. S. 143, § 6.
d.) Verschiedenheit von äusseren, und Mittelstimmen. S. 144, § 7.
2.) Haupt-, und Nebenstimmen. S. 145, §. 8 – 10.
3.) Sing-, und Instrumentalstimmen. S. 147, §. 11 – 14.
D.) Stimmenzählung. S. 150, § 15 – 27.
1.) Eigentliche Bedeutung. S. 150, § 14 – 16.
2.) Engere, weitere Bedeutung. S. 154, § 17 — 19.
3.) Stimmige Brechung. S. 155, § 20 – 27.
a.) Begriff, Arten. S. 155, § 20 – 23.
b.) Mehrdeutigkeit. S. 160, § 24 – 27.
E.) Charakterische Verschiedenheit des mehr-, oder wenigerstimmigen Satzes. S. 162, § 28 – 32.
F.) Partitur. S. 169, § 33.
II.) Stimmenbewegung. S. 170, § 34–46.
A.) Bewegung einer Stimme allein betrachtet. S. 170, § 34 – 42.
1.) Langsame, schnelle. S. 170, § 34.
2.) Rhythmisch gerückte. S. 173, § 35.
3.) Synkopirende. S. 173, § 36.
4.) Zusammenhängende, getrennte. S. 173, § 37.
5.) Geschleifte, gebundene, abgestossene, gehackte. S. 174, § 38.
6.) Aufsteigende, absteigende. S. 175, § 39.
7.) Springende, gehende, diatonische, chromatische, enharmonische. S. 176, § 40 — 42.
a.) Begriffe und Arten. S. 176, § 40, 41.
b.) Werth. S. 178, § 42.
B.) Bewegung einer Stimme in Vergleichung gegen die einer andern betrachtet. S. 178, § 42 – 46.
1.) Gleiche, ungleiche. S. 178, § 43.
2.) Grade, Gegen-, und Seitenbewegung. S. 180, § 44, 45.
a.) Begriff. S. 180, § 44.
b.) Unterarten. S. 180, § 45.
c.) Charakterische Verschiedenheit. S. 184, § 46.

Zweite Abtheilung.

Harmonieenlehre.

S. 185, § 47–118.

I.) Von Zusammenklängen überhaupt. S. 185, § 47, 48.
A.) Begriff. S. 184, § 47.
B.) Brechung. S. 186, § 48.
II.) Grundharmonieen. S. 186, § 49–53.
A.) Begriff. S. 186, § 49.
B.) Aufzählung. S. 187, § 50, 51.
C.) Unsere Bezeichnung. S. 191, § 52.
D.) Uebung. S. 196, § 53.
III.) Umgestaltungen. S. 198, § 54–99.
A.) Umgestaltungen der Lage. S. 198, § 55–69.
1.) Verlegung überhaupt. S. 198, § 55.
2.) Verwechslung. S. 199, § 56—65.
a.) Erste. S. 201, § 60.
b.) Zweite. S. 202, § 61.
c.) Dritte. S. 203, § 62.
d.) Herkommliche Namen der verwechselten Akkorde. S. 206, § 65.
3.) Enge und zerstreute Lage. S. 209, § 66–69.
B.) Verdopplung. S. 213, § 70.
C.) Auslassung. S. 215, § 71–75.
D.) Harmoniefremde Töne. S. 217, § 76–99.
1.) Selbständige None. S. 218, § 77–88.
a.) Grosse. S. 220, § 80–82.
b.) Kleine. S. 223, § 83–88.
2.) Erhöhung, und Erniederung eines Intervalles. S. 229, § 89–95.
3.) Durchgang. S. 239, § 96–98.
4.) Sonstige harmoniefremde Töne. S. 241, § 99.
IV.) Uebersicht der, durch Umgestaltungen entstehenden Mehrdeutigkeit. S. 242, § 100.
A.) Einfache harmonische. S. 242, § 100.
B.) Enharmonische S. 244, § 100.
V.) Consonanzen, Dissonanzen. S. 246, § 101–103.
VI.) Vorbereitung. S. 257, § 104–118.
A.) Ueberhaupt. S. 257, § 104.
B.) Welche Töne bedürfen. S. 105–107.
C.) Vollkommene, unvollk. S. 263, § 108–118.
1.) Vorbereitungsweise der Septimen, S. 263, § 109–117.
1.) Vorbereitung in derselben Tonhöhe. S. 263, § 109.
2.) In derselben Stimme. S. 264, § 110.
3.) Gebunden. S. 264, § 111.
4.) Lang genug. S. 265, § 112.
5.) Durch einen harmonischen Ton. S. 266, § 113.
6.) Auf leichter Zeit. S. 266, § 114–117.
2.) Vorbereitungsweise harmoniefremder Töne. S. 270, § 118.

ZWEITER BAND.

Dritte Abtheilung.

Tonart.

S. 1, § 119–183.

I.) Begriff. S. 1, § 119, 120.
II.) Unsre Bezeichnungsart. S. 4, § 121.
III.) Wesentlichste Harmonieen der Tonart. S. 5, § 122–126.
IV.) Tonleiter. S. 9, § 127–145.
A.) Harte Normaltonleiter. S. 11, § 129, 130.
B.) Weiche Normaltonleiter. S. 13, § 131.
C.) Transponirte harte Leitern. S. 18, § 132–137.
D.) Transponirte weiche. S. 26, § 138–140.
E.) Chromatische Vorzeichnung. S. 28, § 141–145.
V.) Eigenthümliche Harmonieen der Tonart. S. 32, § 146–160.
A.) Aufzählung derselben. S. 32, § 146–150.
B.) Unsere Bezeichnung. S. 38, § 151–153.
C.) Verzeichnis der eigenthümlichen Harmonieen einer jeden vorkommenden Tonart. S. 42, § 154.
D.) Mehrdeutigkeit des Sitzes. S. 42, § 155.
E.) Grenzen derselben. S. 53, § 156–158.
F.) Zusammenstellung der bis hier beobachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit. S. 57, § 159, 160.
VI.) Verwandschaft der Tonarten. S. 64, § 161–180.
A.) Nächste Verwandte der harten. S. 64, § 162–168.
B.) Nächste der weichen. S. 71, § 169–175.
C.) Verwandte zweiten Grades der harten. S. 75, § 176, 177.
D.) Desgl. der weichen. S. 77, § 178.
E.) Entferntere. S. 79, § 179, 180.
F.) Verwandschafts-Tabelle. S. 81, § 180.
VII.) Charakteristik der Tonarten. S. 82, § 181–183.
A.) Temperatur. S. 83.
B.) Klangfarbe. S. 90.

Vierte Abtheilung.

Modulation.

S. 93, § 184–225.

I.) Begriff. S. 93, § 184.
II.) Leitertreue, ausweichende Modulation. S. 93, § 185–189.
A.) Ganze, halbe Ausweichung. S. 94, § 186.
B.) Leitakkord, Leitton. S. 86, § 187.
C.) Ausweichung in dieses, in jenes Intervall. S. 100, § 188.
D.) Charakterische Verschiedenheit, und Werth oder Unwerth der leitergleichen, und der ausweichenden Modulation. S. 101, § 189.
III.) Stimmung des Gehöres in eine Tonart. S. 103, § 190–225.
A.) Erste Stimmung. S. 104, § 191.
B.) Bleibende Stimmung, Umstimmung. S. 105, § 192–217
1.) Prinzip der Trägheit. S. 105, § 192–196.
a.) Das Gehör nimmt das Leitereigene gern für leitereigen, S. 105, § 193.

b.) Das Leiterfremde aber für das Nächstmögliche. S. 107, § 194–196.
2.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit überwinden. S. 110, § 197–217.
a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Harmonie. S. 111, § 198–201.
*I.) V⁷ mit grosser None. S. 112, § 199.
*II.) V⁷ mit kleiner None. S. 114, § 200, 201.
*III.) V⁷ mit erhöhter Terz. S. 115, § 202.
*IV.) Durchgehende Noten. S. 117, § 203.
b.) Gewohnheiten des Gehörs. S. 117, § 204–217.
*I.) Neuer Anfang. S. 118, § 205.
*II.) Lage einer auftretenden Harmonie. S. 119, § 206–208.
*A.) Besonders bekannte. S. 120, § 207.
*1.) Quartsextenlage. S. 120.
*2.) Andere bekannte Formeln. S. 121.
*B.) Ungewöhnliche Lagen. S. 122, § 208.
*III.) Gewohnte Modulation. S. 126, § 209.
*IV.) Halbe Umstimmung. S. 128, § 210–213.
*V.) Wiederkehr gehörter Stellen. S. 136, § 214–217.
C.) Mehrdeutigkeit. S. 141, § 218–224.
D.) Beispiele zur Uebung. S. 151, § 225.

Fünfte Abtheilung.

Harmonieschritte.

S. 172, § 226–288.

I.) Harmonieschritte überhaupt. S. 172, § 226–242.
A.) Aufzählung. S. 172, § 226–228.
B.) Eintheilung. S. 175, § 229–232.
1.) Leitergleiche, ausweichende. S. 175, § 229.
2.) Grösse der Harmonieschritte. S. 175, § 230–232.
C.) Sequenzen. S. 177, § 233–240.
D.) Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der Harmoniefolgen. S. 185, § 241, 242.
II.) Leitertreue Harmoniefolgen. S. 208, § 243–271.
A.) Vom leitertreuen Folgen eines Dreiklangs auf den anderen. S. 209, § 244–250.
1.) Sekundenschritte. S. 211, § 245.
2.) Terzenfortschreitungen. S. 212, § 246.
3.) Quartenfortschreitungen. S. 215, § 247.
4.) Quintenfortschreitungen. S. 215, § 248.
5.) Sextenfortschreitungen. S. 218, § 249.
6.) Septenfortschreitungen. S. 219, § 250.
B.) Von den Harmonieschritten, wo nach einem Dreiklang ein leitergleicher Vierklang folgt. S. 221, § 251.
C.) Von denen, wo nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgt: Kadenzen. S. 222, § 252–268.

1.) Hauptkadenz. S. 227, § 255–261.
a.) Natürliche Hauptkadenz. S. 227, § 255.
b.) Trughauptkadenz. S. 227, § 256–261.
2.) Nebenkadenz. S. 234, § 262–268.
a.) Natürliche Nebenkadenz. S. 234, § 263, 264.
b.) Trug-Nebenkadenz. S. 237, § 265–268.
D.) Von der Folge eines leitereigenen Vierklanges auf den anderen. S. 239, § 269–271.
III.) Ausweichende Harmonieschritte. S. 243, § 272–288.
A.) Aufzählung der Arten. S. 244, § 273.
B.) Werth oder Unwerth S. 245, § 274, 275.
C.) Eintheilung nach dem Leitakkorde. S. 247, § 276–288.
1.) Ausweichungen durch I oder i. S. 248, § 278.
2.) Durch die Dominantharmonie der neuen Tonart. S. 249, § 279–284.
Durch VII. S. 249, § 279–282.
Durch V. S. 253, § 283.
3.) Ausweichungen durch IV oder iv. S. 254, § 284, 285.
4.) Durch eine der Nebenharmonieen. S. 256, § 287, 288.

Sechste Abtheilung.

Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

S. 259, § 289–312.

I.) Toneseinheit überhaupt. S. 259, § 289.
II.) Anfang eines Tonstückes. S. 263, § 290–295.
III.) Modulation im Verlaufe des Stückes. S. 271, § 296–302.
IV.) Endigung. S. 279, § 303–312.
A.) Authentische. S. 279, § 303–305.
B.) Plagalische. S. 301, § 306–308.
C.) Sonstige. S. 304, § 309, 310.
D.) Werth oder Unwerth dieser verschiedenen Arten. S. 306, § 311.
E.) Aus welchem Ton ein Stück gehe. S. 310, § 312.

DRITTER BAND.

Siebente Abtheilung.

Auflösung.

S. 1, § 313–342.

I.) Verschiedene Formen der Auflösung. S. 2, § 314.
II.) Fortschreitung der Intervalle der Vierklänge. S. 5, § 315–338.
A.) Des Hauptvierklanges. S. 5, § 315–326.

1.) Der Hauptseptime. S. 5, 316–320.
a.) Unfreie Fortschreitung. S. 5, § 316–319.
I.)) Bei der natürlichen Hauptkadenz. S. 6, § 317.
A.)) Normale Fortschreitung. S. 6.
B.)) Abweichung von der normalen. S. 7.
II.)) Fortschreitung der Hauptseptime bei der Trug-Hauptkadenz. S. 9, § 318.
III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen. S. 10, § 319.
b.) Freie Fortschreitung. S. 10, § 320.
2.) Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges. S. 15, § 321–324.
a.) Unfreie. S. 15, § 321–323.
I.)) Bei der natürlichen Kadenz. S. 15, § 321.
A.)) Normale. S. 15.
B.)) Abweichungen. S. 16.
II.)) Fortschreitung des Unterhalbtones bei der Trugkadenz. S. 18, § 322.
III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen. S. 19, § 323.
b.) Freie Fortschreitung. S. 19, § 321.
3.) Fortschreitung der selbständigen None. S. 23, § 325, 326.
a.) Unfreie. S. 23, § 325.
b.) Freie. S. 24, § 326.
B.) Fortschreitung der Intervalle der Nebenvierklänge. S. 26, § 327–333.
1.) Der Nebenseptimen. S. 26, § 327, 328.
a.) Unfreie. S. 26, § 327.
b.) Freie. S. 28, § 328.
2.) Fortschreitung der Terz der Nebenvierklänge. S. 29, § 329–332.
I.)) Bei natürlichen Nebenkadenzen. S. 29, § 329.
II.)) Bei Trug-Nebenkadenzen. S. 30, § 330.
III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen. S. 31, § 331.
IV.)) Bei Ausweichungen. S. 32, § 332.
3.) Fortschreitung der Quinte der Nebenvierklänge. S. 32, § 333.
C.) Fortschreitung der Intervalle, des Hauptvierklanges mit erniederter Quinte, — oder des Vierklanges mit kleiner Quinte und erhöhter Terz. S. 33, § 334–338.
III.) Fortschreitung der Intervalle der Dreiklänge. S. 38, § 339–341.
IV.) Fortschreitung durchgehender Töne. S. 40, § 342.

Achte Abtheilung.

Durchgehende Töne.

S. 41, § 343–456.

I.) Begriff und Wesenheit. S. 41, § 343, 344.
A.) Im Allgemeinen. S. 41, § 343.
B.) Durchgänge untergeordneten Ranges. S. 44, § 344.
II.) Verschiedene Art wie Durchgänge vorkommen können. S. 45, § 345–363.
A.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 46, § 346–349.
B.) Kurze, lange. S. 49, § 350, 351.
C.) Leichte, schwere. S. 50, § 352—354.
D.) Durchgänge in verschiedenen Stimmen. S. 52, § 355–358.
E.) Durchgang bei Brechungen. S. 55, § 359.
F.) Haupton mit dem Nebentone zugleich erklingend. S. 56, § 360, 361.
G.) Mitanschlagende Durchgänge. S. 58, § 362, 363.
III.) Welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können. S. 60, § 364–387.
A.) Durchgänge von Oben, von Unten. S. 60, § 365.
B.) Halbtönige, ganztönige. S. 61, § 366.
C.) Leitereigene, leiterfremde. S. 62, § 367–370.
1.) Willkürliche, nothwendige Annähernng. S. 68, § 371–375.
2.) Entferntere Durchgänge. S. 75, § 376–379.
3.) Durchgänge als Leitton. S. 79, § 380.
4.) Beispiele zur Erläuterung. S. 83, § 381.
D.) Nebentöne auf harmonischen Stufen. S. 86, § 382–387.
IV.) Mehrdeutigkeit. S. 94, § 388–408.
A.) Darstellung derselben. S. 94, § 388.
B.) Grenzen. S. 94, § 389–406.
C.) Lindernder Einfluss. S. 113, § 407, 408.
V.) Durchgangtöne in ihren Beziehungen auf die vorhergehende Note betrachtet. S. 116, § 409–416.
A.) Anfangende Durchgänge. S. 117, § 410, 411.
B.) Springende. S. 118, § 412.
C.) Stufenweis eintretende. S. 119, § 413.
1.) Zwischennoten. S. 119, § 413.
2.) Zurückkehrende. S. 121, § 414.
D.) Vorbereitete. S. 122, § 415, 416.
VI.) Vorhalte. S. 125, § 417–441.
A.) Grundzüge. S. 125, § 417–429.
1.) Begriff von Vorbereitung. S. 125, § 417.
2.) Wie die Vorbereitung geschieht. S. 125, § 418–429.
a.) In derselben Tonhöhe. S. 126, § 419.
b.) In der nämlichen Stimme. S. 126, § 420.
c.) Gebunden. S. 127, § 421, 422.
d.) Lange genug. S. 129, § 423.
e.) Durch ein harmonisches Intervall. S. 129, § 424–426.

f.) Auf leichtem, oder schwerem Taktheile. S. 132, § 427–429.
B.) Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen. S. 135, § 430–436.
1.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 136, § 430.
2.) Lange, kurze. S. 137, § 431.
3.) Schwere, leichte. S. 137, § 432.
4.) In verschiedenen Stimmen. S. 137, § 433.
5.) Vorhalte bei Brechungen. S. 138, § 434.
6.) Vorhaltton und Hauptton zugleich erklingend. S. 138, § 435.
7.) Mitanschlagende Vorhalte. S. 138, § 436.
C.) Welche Töne einem Intervalle vorgehalten werden können. S. 139, § 437.
1.) Vorhalte von oben, von unten. S. 139, § 438.
2.) Halbtönige, ganztönige. S. 139, § 438.
3.) Leitereigene, leiterfremde. S. 140, § 439.
4.) Vorhalttöne auf harmonischer Stufe. S. 141, § 440.
D.) Mehrdeutigkeit. S. 142, § 441.
VII.) Fortschreitung der Durchgangtöne. S. 143, § 442–455.
A.) Allgemeiner Grundsatz. S. 143, § 442.
B.) Verschiedene Formen. S. 144, § 443.
1.) Nebenton und Hauptton aneinandergeschleift, oder abgestossen. S. 144, § 444.
2.) Durch Pausen getrennt. S. 145, § 445.
3.) Zwischeneingeschobene Töne. S. 145, § 446–448.
4.) Auflösung während der gegenwärtigen, oder folgenden Harmonie. S. 148, § 449, 451.
5.) In eine Kon-, oder Dissonanz. S. 154, § 452.
6.) Bewegung anderer Stimmen. S. 155, § 453, 454.
7.) Auflösung auf leichter, oder schwerer Zeit. S. 157, § 455.
VIII.) Ueber den Werth oder Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen. S. 158, § 456.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besondern Arten harmoniefremder Töne, welche nach anderen Gesetzen statt finden.

S. 159, § 457–466.

I.) Verlängerte Intervalle. S. 160, § 458, 459.
II.) Vorausgenommene Töne. S. 163, § 460.
III.) Angehängte Noten. S. 164, § 461.
IV.) Orgelpunkt. S. 165, § 462–465.
Schlussbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen. S. 169, § 466.

VIERTER BAND.

Zehente Abtheilung.

Springende Bewegung.

S. 1, § 467–496.

I.) Deren Werth und Unwerth überhaupt. S. 1, § 468–474.
II.) Nähere Betrachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen. S. 10, § 475–496.
A.) Sprungmessung. S. 10, § 476–483.
B.) Sprünge der Bassstimme. S. 18, § 484–489.
C.) Querstände. S. 24, § 490–496.

Eilfte Abtheilung.

Werth der verschiedenen Parallelbewegungen.

S. 32, § 497–558.

I.) Primenparallelen. S. 32, § 498.
II.) Sekundparallelen. S. 32, § 499, 500.
III.) Terzparallelen. S. 35, § 501, 502.
IV.) Quartparallelen. S. 37, § 503, 504.
V.) Quintparallelen. S. 38, § 505–544.
A.) Aufzählung der verschiedenen Arten. S. 40, § 506–521.
1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare. S. 40, § 506–508.
a.) In streng paralleler Richtung. S. 40, § 507.
b.) In nicht strengparaller. S. 42, § 508.
2.) Uneigentliche oder verdeckte. S. 43, § 509–521.
a.) Durch Pausen unterbrochene. S. 43, § 510.
b.) Brechungsquinten. S. 43, § 511, 512.
c.) Akzentquinten. S. 44, § 513.
d.) Quinten durch harmoniefremde Töne verdeckt. S. 46, § 514.
e.) Uebersprungungsquinten. S. 47, §515–516.
f.) Einschiebequinten. S. 50, § 517, 518.
g.) Gegenbewegungsquinten. S. 53, § 519.
h.) Ohrenquinten. S. 54, § 520.
3.) Weiterer Ueberblick. S. 54, § 521.
B.) Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitung. S. 56, § 522–539.
1.) Grundsatz. S. 57, § 523.
2.) Folgen. S. 58, § 524–539.
a.) Quinten in vollstimmigem Satze. S. 59, § 524.

b.) In Haupt-, in Nebenstimmen. S. 59, § 525.
c.) Verdopplungsquinten. S. 60, § 526, 527.
d.) Quinten zwischen harmonischen, und harmoniefremden Tönen. S. 61, § 528.
e.) Gleiche, ungleiche. S. 62, § 529.
f.) Verdeckte oder uneigentliche. S. 63, § 530–539.
a.] Durch Pausen unterbrochene. S. 63, § 531.
b.] Brechungsquinten. S. 64, § 532.
c.] Akzentquinten. S. 66, § 533.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte. S. 66, § 534.
e.] Uebersprungungsquinten. S. 66, § 535.
f.] Einschiebequinten. S. 68, § 536.
g.] Gegenbewegungsquinten. S. 69, § 537.
h.] Ohrenquinten. S. 70, § 538.
g.) Schlussbemerkung. S. 71, § 539.
C.) Art u. Mittel, Quinten zu vermeiden. S. 77, § 540–543.
D.) Quintenregister der Orgel. S. 80, § 544.
VI.) Sextparallelen. S. 83, § 545.
VII.) Septparallelen. S. 83, § 547.
VIII.) Oktavparallelen. S. 84, § 548–558.
A.) Aufzählung. S. 84, § 548–556.
1.) Wirkliche. S. 84, § 548.
2.) Verdeckte. S. 84, § 549–556.
a.) Durch Pausen getrennte. S. 84, § 549.
b.) Brechungsoktaven. S. 85, § 550.
c.) Akzentoktaven. S. 86, § 551.
d.) Durch harmoniefremde Töne verdeckte. S. 86, § 552.
e.) Uebersprungungsoktaven. S. 87, § 553.
f.) Einschiebeoktaven. S. 88, § 554.
g.) Gegenbewegungsoktaven. S. 89, § 555.
3.) Weiterer Ueberblick. S. 89, § 556.
B.) Werth oder Unwerth. S. 90, § 557.
1.) Grundsatz. S. 90.
2.) Folgen. S. 90.
a.) Oktaven in vielstimmigem Satze. S. 90.
b.) In Haupt-, in Nebenstimmen. S. 90.
c.) Verdopplungsoktaven. S. 90.
d.) Verdeckte. S. 91.
a.] Durch Pausen unterbrochene. S. 94.
b.] Brechungsoktaven. S. 94.
c.] Akzentoktaven. S. 96.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte. S. 96.
e.] Uebersprungungsoktaven. S. 97.

f.] Einschiebeoktaven. S. 98.
g.] Gegenbewegungsoktaven. S. 99.
e.) Schlussbemerkung. S. 99.
C.) Art und Mittel, Oktavparallelen zu vermeiden. S. 99. § 558.

Zwölfte Abtheilung.

S. 101, § 559 - 578.

Winke zur Uebung im reinen Satze.

I.) Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen. S. 102, § 559 - 576.
A.) Wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind. S. 106, § 560.
B.) Wenn zwar die Grundakkorde, nicht aber auch deren Sitz und Angehörigkeit beigeschrieben ist. S. 106, § 561.
C.) Wenn die zu wählenden Zusammenklänge nur durch Generalbassziffern angezeigt sind. S. 107, § 562 - 575.
1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbassschrift. S. 108, § 563 - 574.
2.) Anwendung der Generalbassschrift auf unsere kontrapunktischen Uebungen: — Zu einer, oder mehreren gegebenen Stimmen, eine, oder mehrere andere zu setzen, wenn die gegebene generalbassmässig signirt ist. S. 127, § 575.
D.) Eine, oder mehre Stimmen, zu einer, oder mehren gegebenen zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind. S. 129, § 576.
II.) Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusetzen. S. 130, § 577.
III.) Einen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes, zu erfinden. S. 131, § 578.

Anhang.

Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei Aufführung von Kirchenmusiken, und über würdigere Anwendung der Orgel. S. 133 - 139.
Ueber antike Musik, insbesondere alte, giechische, oder Kirchentonarten. S. 140 - 164.

Einleitung.

Allgemeine Musiklehre
in drei Vorkapiteln.

Erstes Vorkapitel.

Allgemeine Begriffe von Ton und Tonkunst.

I.) Ton.

§ 1.

Um die Begriffe von Ton und Tonkunst festzustellen, müssen wir von dem allgemeinen Begriffe von Laut oder Schall ausgehen.

Unter der Benennung Laut oder Schall begreift man überhaupt alles, was unser Gehör empfindet, was wir durch das Ohr vernehmen, mit Einem Wort, alles Hörbare.

Bekanntlich besteht jeder solche Laut oder Schall in der, unserm Gehöre erregten Empfindung der Erzitterung (Oscillation) irgend eines Körpers, dessen Schwingungen, entweder durch die Luft, oder durch irgend einen andern vermittelnden oder Zwischenkörper, von jenem bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortgepflanzt werden, und hier die Empfindung erregen, welche man Hören nennt.

Es beruht aber eine wesentliche Verschiedenheit des Lautes darauf, ob solche Schwingungen entwe-

der von einerlei Geschwindigkeit sind, oder aber theils schneller, theils viel, oder wenig langsamer.

Einen Laut ersterer Art kann man einfachen Laut nennen; in der Kunstsprache heisst er ein Klang. Von einem solchen vermag unser Gehör zu unterscheiden, ob die empfundenen Schwingungen schnell, oder langsam sind; und sofern wir ihn solchergestalt, als aus langsameren Schwingungen bestehend, empfinden, nennen wir ihn tief; hoch aber, wenn er aus schneller auf einanderfolgenden Schlägen besteht.

Für einen Klang, den wir als Klang einer bestimmten Höhe oder Tiefe erkennen, gebraucht man gewöhnlich den Namen Ton.

Aus diesen Zergliederungen ergeben sich folgende Begriffbestimmungen:

Laut ist die hörbare Wirkung der Schwingungen eines Körpers.

Klang ist ein einfacher oder ungemischter Laut, ein Laut von erkennbarer, bestimmbarer Höhe.

Ton ist ein Klang von erkannter Höhe, ein Klang als Klang einer gewissen Höhe betrachtet.

In Gegensatze der bisher besprochenen einfachen Laute, kann man diejenigen, welche aus Schwingungen von nicht einerlei Geschwindigkeit bestehn, gemischte Laute nennen. Sind diese Schwingungen vollends so ungleichartig, dass das Gehör eine bestimmte Tonhöhe darin gar nicht unterscheiden kann, so kann man sie verworrene Laute, oder Laute von unentschiedener, unerkennbarer Höhe nennen, oder auch blose Laute, tonlose Laute, weil das Gehör zwar einen Laut, aber keinen Ton vernimmt. Auch gebraucht man dafür den Namen Geräusch (Vergl. § V am Ende.)

§ II.

Um die eben aufgestellten Begriffbestimmungen näher zu erläutern und zu begründen, wollen wir das Gesagte an einige Erfahrungen anknüpfen.

1.) Dass, fürs Erste, der Laut die Wirkung von Schwingungen eines Körpers ist, kann man sich leicht anschaulich machen. Wenn man z. B. die beiden Enden einer Stimmgabel zusammenklemmt, und wieder losschnellen lässt, so werden dieselben alsbald auseinanderfahren, darauf aber nicht gleich in Ruhe bleiben, sondern noch eine zeitlang hin und her schwingen. Man kann dies Oscilliren in der Hand fühlen, und allenfalls auch mit blosem Auge wahrnehmen. Noch sichtbarer sind solche Schwingungen an langen, etwas dicken und nicht allzustark gespannten Saiten. So lange nun die Erzitterungen eines solchen Körpers dauern, hört man den Laut, dessen Stärke zugleich mit der Stärke der Oscillationen abnimmt, und endlich mit ihnen verschwindet.

Ein Laut ist stark oder schwach, je nachdem viele, oder nur wenige Theile, eines grösseren, oder kleineren Körpers, in starke, oder schwächere Erzitterung versetzt sind.

Schwingungen zu machen und mitzutheilen, und also Laute zu erzeugen, sind vorzüglich elastische Körper geeignet. So bewirkt z. B. schon ein mässig starker Schlag auf eine Glocke, auf ein angespanntes Trommel-, oder Paukenfell, einen heftigeren Laut, als ein weit stärkerer auf ein Stück Blei, oder auf schlaffes Leder: denn Glockengut ist sehr elastisch, Blei aber nicht, und Leder wird es erst durch Spannung. Und so wird auch sogar der Klang einer Glocke dumpf und matt, wenn sie nicht frei hängt, sondern auf der Erde steht, oder sonst einen unelastischen Körper stark berührt, und dieses ihre Schwingungen hemmt.

Darum werden vorzüglich elastische Körper zu Tonwerkzeugen gebraucht, z. B. Glockenmetall zu Glocken, Stahl zu Stimmgabeln, zum Stahlklavier, zur Aeoline, zur Stahlharmonika, gespannte Drath- oder Darmsaiten zu Saiteninstrumenten, Glas zum Glasklavier, zur Glasharmonika, u. s. w. In Orgel-

pfeifen, namentlich und vorzüglich in den Labialpfeifen (sogenannten Flötenwerken), und in anderen Blaseinstrumenten, ist die in der Röhre oder Pfeife enthaltene Luftsäule selbst der klingende, den Laut gebende Körper, welcher durch die Reibung, welche ein in die Röhre eingeblasener Luftstrahl bewirkt, in Erschütterung versetzt, und so zum Tönen gebracht wird.

Anmerkung.

Bei den sogenannten Zungenpfeifen, Rohr- oder Schnarrwerken (Zungenwerken) der Orgel scheint jedoch, (wie ich schon in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung v. Jan. 1816, S. 35, geäussert, und zu praktischem Gewinn zu benutzen versuchte), eher die Zunge, als die Luftsäule der tonbestimmende Körper zu sein, der Pfeifenkörper und die darin miterzitternde Luftmasse hingegen mehr nur den Charakter des Klanges, sein eigenthümliches Gepräge (*Timbre*) die Tonfarbe (Klangfarbe) die sogenannte Qualität des Klanges, zu modificiren, als dessen Tonhöhe, die Geschwindigkeit der Schwingungen, die sogenannte Quantität des Tones, unbedingt zu bestimmen. Es scheint mir diese Vermuthung darin begründet, dass bekanntlich die Tonhöhe einer Zungenpfeife nur wenig von ihrer grösseren oder geringeren Länge, sondern hauptsächlich von der Länge und Steifheit der Zunge abhängt, so dass man eine und dieselbe Pfeife, bei gleichbleibender Länge, willkürlich bald hoch, bald tief stimmen, und sehr tiefe Töne aus sehr kurzen Pfeifen, ja, aus Einem und demselben *corpus* eines Zungenwerkes, ganz füglich zwei und mehrere verschiedene beliebige Töne zu gleicher Zeit ertönen lassen kann (wie dies ja schon F. Kaufmanns Trompeter-Automate bewährt), welches alles nicht statt finden könnte, wenn die durch das Pfeifencorpus begrenzte Luftmasse der tongebende und tonbestimmende Körper wäre. — Da indessen auch bei den Zungenpfeifen die Tonhöhe doch nicht ganz unabhängig von der Länge der Luftsäule und überhaupt von der Grösse und Gestaltung des Pfeifenkörpers ist, und also die Schnelligkeit der Schwingungen der Zunge doch, durch den Widerstand der grössern, oder kleineren Luftsäule, mehr, oder weniger aufgehalten und verzögert zu werden scheint, welches auch besonders bei mehreren rohrwerkartigen Blasinstrumenten (z. B. dem Clarinett, dem Fagott, u. m. a.) sehr bestimmt der Fall ist, so wäre es wohl sehr anziehend, näher zu untersuchen, in welchem Verhältnis einestheils die Zunge, anderntheils die Luftsäule, die Tonhöhe bestimmt? und insbesondere, ob bei Zungenpfeifen, eben so, wie bei den Pfeifen der Flötenwerke, die von Chladni so genannte zweite, dritte und weitere Schwingungsarten statt finden? Lauter höchst erhebliche und nah lie-

gende Fragen! und dennoch findet man sie selbst, bei unserm trefflichen Chladni gar nicht, oder doch §. 71 seiner Akustik, und auch in seinen Neuen Beiträgen zur Akustik Leipzig 1817 S. 64, zu §. 68, nur flüchtig berührt. Bei genauer Untersuchung all dieser Fragen, möchte man übrigens auf manche, bis jetzt nicht erwartete Resultate gelangen; man würde vielleicht bemerken, dass ein tonerregender, ein tonbestimmender, und ein mitertönender Körper, nicht grade immer haarscharf unterschieden seien, und dass vielleicht auch überhaupt die Längeschwingungen, durch welche Chladni die Töne der Flötenwerke so vollkommen folgerecht und befriedigend erklärt, in Zungenpfeifen entweder nicht, oder wenigstens ziemlich anders, statt finden. Möchte dieser geistreiche Forscher doch bald auch hierüber Licht werden lassen!

Vergl. hierüber meine Abhandlung im 1. Hefte der Zeitschrift *Caecilia*, Mainz 1824.

§ III.

2.) Dass ein hoher Klang das Erzeugnis geschwinder Schwingungen, ein tiefer aber die Wirkung von langsameren ist, kann man daraus abnehmen, dass man die Erzitterung sehr tieftönender Saiten mit blosem Auge bemerken kann, nicht aber die einer höheren, weil, je höher diese tönt, desto geschwinder ihre Schwingungen sind, und darum immer weniger sichtbar werden, bis sie, bei noch höheren Saiten, endlich gar nicht mehr wahrzunehmen sind.

Von einem Tone, welcher, binnen gleicher Zeit, noch einmal so viele Schwingungen macht, als ein anderer, kann man sagen, er sei noch einmal so hoch als dieser, oder nur halb so tief.

Vorläufig kann man sich merken, dass ein Ton, welcher noch einmal so hoch ist, als der andere, die Oktave desselben genannt wird. Weiter unten wird dieses Wort näher erklärt.

Ob ein Körper schnelle, oder langsamere Schwingungen macht, hängt von verschiedenen Umständen ab, deren wir uns hier nur einige vergegenwärtigen wollen.

a) Fürs Erste schwingt, unter sonst gleichen Umständen, ein langer Körper in der Regel langsamer als ein kürzerer; jener klingt daher tiefer, dieser höher. Darum hat man z. B. auf dem Klaviere für die tiefen Töne lange Saiten, und für die höheren kürzere, darum auf der Orgel lange Pfeifen für

den Bass, und kurze für die hohen Töne; darum klingt das kurze Piccolflötchen hoch, und das lange Fagott tief; darum wird der Ton der Violinsaite höher, wenn man sie auf das Griffbrett aufdrückt; indem nun nicht mehr ihre ganze Länge schwingen kann, sondern nur das kürzere Stück, welches zwischen dem Steg und dem aufgedrückten Finger liegt.

Da nun die Schwingungen eines Körpers um desto geschwinder sind, der Ton also desto höher wird, je kürzer jener ist, und in eben dem Verhältnis, wie die Länge des Körpers zunimmt, die Geschwindigkeit der Schwingungen, die Tonhöhe abnimmt, so steht die Geschwindigkeit der Schwingungen, oder die Tonhöhe, mit der Länge des schwingenden Körpers, in umgekehrtem Verhältnis.

Bei verschiedenen Arten von Körpern ist dies umgekehrte Verhältnis von der Art, dass ein Körper von einer gewissen Länge grade noch einmal so geschwinde schwingt als, unter sonst ganz gleichen Umständen, ein doppelt so langer, und nur halb so geschwind, als ein nur halb so langer. Z. B. von zwei Saiten, welche einander sonst in allen Stücken gleich sind, deren eine aber nur halb so lang als die andere ist, macht jene grade zwei Schwingungen, indess diese nur eine vollbringt; der Klang der erstern ist noch einmal so hoch (nur halb so tief) als der der letztern, und diese klingt noch einmal so tief (nur halb so hoch) als jene. (Mathematisch ausgedrückt, verhalten sich, an zwei Saiten, deren Längen gegeneinander sind wie 1 zu 2, die Geschwindigkeiten der Schwingungen, oder die Tonhöhen, wie 2 zu 1.)

Dasselbe Verhältnis tritt, unter sonst gleichen Umständen, grösstentheils auch bei der in Orgelpfeifen und anderen Blasinstrumenten tongebenden Luftsäule ein; nicht aber auch z. B. bei den Querschwingungen einer Stimmgabel, oder anderer ähnlicher Stäbe; denn ein solcher vibrit viermal so geschwind, als ein doppelt so langer, und nur viertels so geschwind, oder viermal so langsam, als ein halb so langer. (Mathematisch ausgedrückt, verhalten sich die Tonhöhen zweier, sonst glei-

chen Stäbe dieser Art, umgekehrt wie Quadrate der Längen.)

b) Ein Körper schwinget zweitens in der Regel geschwinder, und giebt einen höheren Klang, je steifer seine Theile gespannt sind. Die Steifheit des schwingenden Körpers steht also nicht, wie die Länge, in umgekehrtem, sondern in gradem Verhältnis gegen die Tonhöhe. Bei querschwingenden Saiten ist dies Verhältnis von der Art, dass eine Saite, um noch einmal so geschwinde zu schwingen, mit viermal so viel Spannkraft angezogen werden muss. (Mathematisch ausgedrückt: Bei den Querschwingungen zweier, in allem Uebrigen gleichen Saiten, verhalten sich die Geschwindigkeiten der Schwingungen gegen einander wie die Quadratwurzeln der spannenden Kräfte.)

c) Auch die grössere oder geringere Dicke und Schwere des klingenden Körpers hat Einfluss auf die Schnelligkeit der Schwingungen; und zwar einen doppelten, gewissermasen entgegengesetzten.

Einestheils nämlich schwingt ein dicker und schwerer Körper an sich gewöhnlich langsamer, als ein dünnerer und leichterer. Namentlich sind die Querschwingungen einer Saite, welche doppelt so dick ist als die andere, alles Uebrige gleich gesetzt, nur halb so geschwind, sie tönt also nur halb so hoch als die andere. In dieser Hinsicht stehen also die Dicke einer Saite, und die Höhe ihres Klanges, auch wieder in umgekehrtem Verhältnis gegen einander. Darum bedient man sich z. B. auf Saiteninstrumenten, zur Hervorbringung der tieferen Töne, dickerer, zum Theil auch mit Metalldrath übersponnener Saiten.

Anderntheils macht aber die grössere Dicke des Körpers, sofern sie zugleich dessen Steifheit vermehrt, doch auch, dass er schneller schwingt, und höher klingt, so, dass z. B. die Querschwingungen eines am einen Ende befestigten Stabes, der doppelt so dick ist als der andere, noch einmal so schnell sind als die des letzteren. Daher kommt es auch, dass der Ton einer Stimmgabel nicht höher, sondern tiefer wird, wenn man ihre Stabe oder Schenkel dünner feilt, weil sie durch das Dünnerwerden an Steif-

heit verloren haben. Eben dadurch erklärt es sich, dass, wenn man z. B. an eine etwas frei aufliegende metallne Kanone, oder auf einen frei stehenden stählernen Ambos, oder sonst an einen dicken metallenen Körper klopft, dadurch ein weit höherer Klang erzeugt wird, als man, der Grösse des Körpers zufolge, wohl erwartet hätte. — Darum klingen auch die meisten Thurmglocken bei weitem nicht so tief, als man, ihrer Grösse nach, denken sollte, und man kann durch eine gar viel kleinere, aber verhältnismässig weit dünnere Glocke, von Metall, oder auch nur von Glas, einen eben so tiefen (nur freilich nicht eben so starken) Klang erhalten und durch dieses Mittel namentlich auf der Schaubühne das Glockengeläute ziemlich täuschend nachahmen. — Auf ähnlichem Grunde mag es beruhen, dass ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott-, oder Oboen-Rohr, oder Clarinett-Blatt, die tiefen Töne leichter ansprechen lässt als die höhern, indess ein dickeres und darum steiferes, mehr für die höheren Töne geschickt ist.

Solche und noch mehre andere Umstände, deren Erschöpfung nicht hieher gehört, bestimmen die Höhe des Klanges. So wird z. B. die Tonhöhe der, in einem Blasinstrument, oder überhaupt in einer Pfeife, erklingenden Luftsäule, ausser den bereits aufgezählten, auch noch sehr wesentlich durch gewisse andere Umstände bestimmt, die ich in meiner Akustik der Blasinstrumente, in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, v. 1816 No. 3, 4, 5, 6, 41, 42, 43, 44, 45, und von 1817, No. 48 u. f. grösstentheils ausführlich entwickelt habe.

Wie die Tonhöhe auch sonst in manchen Fällen von der Gestalt des vibrirenden Körpers, von der Art und Richtung, in welcher er angeschlagen, oder angestrichen wird, von dem Berühren dieses oder jenes Schwingungsknotens und andern ähnlichen Umständen abhängt, hat unser Dr. Chladni klassich entwickelt: hier aber bleibt es unberührt, weil selbst die wenigen hier berührten Sätze, wie gleich Anfangs gesagt, nur dazu dienen sollen, die im §. I. abstrakt aufgestellten Begriffbestimmungen der Erfahrung näher zu bringen.

§ IV.

3.) Um insbesondere den Unterschied der Begriffbestimmungen von Laut, Klang und Ton anschaulich zu machen, mag folgendes Beispiel dienen. Wenn die beiden Enden oder Schenkel einer Stimmgabel gleich lang, gleich steif, gleich dick, und gleich schwer, kurz, in allen wesentlichen Stücken ganz gleich sind, so ist kein Grund vorhanden, warum der eine geschwinder oder langsamer schwingen sollte, als der andere. Die Gabel wird daher gleichförmig schwingen, und sohin einen reinen Klang geben, dessen Höhe sich erkennen, und als Ton betrachten lässt. Man denke sich aber, im Gegensatze hievon, eine Stimmgabel, deren einer Schenkel länger, oder dicker, oder von weicherem (minder steifem) Stahle geformt, oder eine Saite, einen Stab, oder sonstigen Körper der etwa an einem Ende dick und schwer, am andern aber dünn und leicht wäre: setzet man einen solchen Körper in Schwingung, so wird diese an dem einen Ende langsam, am andern geschwinder sein. Denke man sich den Körper noch unregelmässiger gestaltet, wie z. B. einen unförmigen Klotz, oder einen Tisch, auf den man mit der Hand klopft, einen Wagen der über das Strassenpflaster rollt, u. dgl. Ein solcher Körper wird, natürlicherweise, noch weit ungleichartigere Schwingungen machen; die des einen Theiles werden die des anderen hemmen und verwirren; der Körper wird hoch und tief zugleich, bunt durcheinander lauten, und, bei solchem gänzlichen Mangel aller Ordnung und Einheit, alles Ebenmases und Verhältnisses so verschiedenartiger Schwingungen, wird sich keine bestimmte Höhe oder Tiefe des Klanges unterscheiden lassen, sondern nur ein unordentliches Gewirre von Klängen verschiedener Höhe, ein ungeregeltes Geräusch von unbestimmter Höhe und Tiefe. Eben so hört man, wenn auf der Orgel mehre, unmittelbar nebeneinander liegende Tasten, etwa mit der flachen Hand, oder gar mit dem ganzen Vorderarme nieder gedrückt werden, nur ein ununterscheidbares Gesause, ein Gewirr oder Chaos von Tönen, und zwar, macht man den Versuch auf den höheren Tasten, ein grässliches Geheul; tief im

Bass und mit lauter tiefen Registern aber, ein dumpfes, dem Rollen des Donners ähnliches Brausen. In beiden Fällen aber ist das, was man hört, kein Ton, kein Klang mehr, da sich eine bestimmte Tonhöhe hier eben so wenig unterscheiden lässt, als beim Rasseln eines Wagens, beim Rollen des Donners, beim Rauschen eines Wasserfalles, oder bei der Stimme eines Menschen, welcher nicht singt, sondern spricht.

Gleichförmige Schwingungen, und somit möglichst reine Klänge oder Töne zu erzeugen, ist die Bestimmung aller eigentlich musikalischen Instrumente, Ton- oder Klangwerkzeuge, bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleichdickes, und nach allen Richtungen gleichförmig gespanntes, d. h. rein gestimmtes Fell einen noch ganz unterscheidbaren Ton giebt. Die niedriger stehenden Instrumente hingegen können nicht eigentlich tönen, sondern nur schallen, klirren, prasseln, lärmen, und verdienen daher nicht den Namen Tonwerkzeuge: z. B. die Trommel, an welcher zwei verschiedene, ungleich, und überhaupt nachlässig und unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untern Felles noch obendrein, durch die darüber gespannte sogenannte Schallsaite, beständig in Unordnung gebracht werden. Ebendies gilt von sämmtlichen sogenannten Janitscharen-Instrumenten, den sogenannten türkischen Becken oder Cinellen (*Piatti*) vom Triangel, Tamtam, Gonggong, Schellenbaum u. dgl., welche sämmtlich zwar auch in der Musik zuweilen nicht ohne Wirkung mit angewendet werden, aber doch immer nur als ausserwesentliche Zuthat, blos als Schallwerk.

Es ist aber freilich auch bei unsern eigentlichen Tonwerkzeugen nicht überall zu meiden, dass nicht, zugleich mit den, dem beabsichteten Ton entsprechenden Schwingungen, auch noch andere, kleinere Nebenschwingungen statt finden, so, dass, mit und neben dem angeschlagenen Tone, auch noch andere höhere mitklingen. So klingt z. B. mit dem Ton einer jeden freischwingenden Saite unserer Saiteninstrumente, noch eine Menge sogenannter

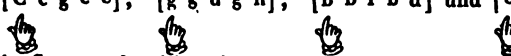
Beitöne mit; nämlich einer, dessen Schwingungen grade noch einmal so schnell sind als die des Haupttones, ein anderer welcher während einer Schwingung des Haupttones drei Schläge vollbringt — wieder einer der binnen gleicher Zeit viermal schwingt, u. s. f. und mithin die Töne; welche sich in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen gegeneinander verhalten wie 1 zu 2, wie 2 zu 3, wie 3 zu 4 u. s. w. (S. Chladni's Akustik §. 52 S. 67; Kirnbergers Kunst d. reinen Satzes. 1 Thl. S. 144, auch den Artik. Beitöne in der Encyclop. v. Ersch, u. a. m.); diese sämmtlichen Nebenschwingungen oder Beitöne sind jedoch so leise und fast ganz unhörbar, dass sie darum durchaus keine, und daher auch keine üble Wirkung thun können.

Anmerkung.

Freilich haben Manche geglaubt und gelehrt, solches Mitklingen der sogenannten natürlichen, oder, wie sie Hr. Prof. Maass sehr treffend nennt, Theiltöne, Partialtöne, (Aliquottöne) gehöre so sehr zur Wesenheit eines Klanges oder Tones, dass er, ohne solches, gar kein rechter Klang oder Ton sein würde! — und Andere lehrten wenigstens, dies Mitklingen mache ohne Zweifel die Annehmlichkeit des Tones aus.

Das Gegentheil sollte freilich jedem von selbst einleuchten, sobald man nur bedenken will, was für Töne mit dem Hauptton einer querschwingenden Saite solchergestalt unberufen mitklingen: nämlich dessen Octave und deren Quinte, dessen Doppeloctave und deren grosse Terz und Quinte, ferner ein Ton welcher nicht ganz so hoch ist als die Septime der Doppeloctave, u. s. w.; also z. B. mit dem Tone C die Beitöne c g c̄ ē ḡ, und ein Ton zwischen ā und aīs̄ oder b̄, und ferner noch eine Menge anderer, zum Theil gar nicht durch Noten bezeichenbarer Töne, und dass also, um letztere gar nicht mitzurechnen, sondern nur den Hauptton und dessen vier nächste Beitöne in Anschlag zu bringen, beim Anschlagen z. B. der Tasten C g b und ē, folgende Akkorde zu gleicher Zeit erklingen:

[C c g c̄ ē], [g ḡ d̄ ḡ h̄], [b b̄ f̄ b̄ d̿] und [ē ē h̄ e̿ gis̿]



in Summa also folgende Töne zusammen:

C c g g b c̄ ē ē ḡ b̄ d̄ ē f̄ ḡ b̄ h̄ h̄ d̿ e̿ gis̿;

(die durch Fingerdeute ausgezeichneten als angeschlagene, die übrigen als mitklingende,) — dass übrigens die in solchem Zusammenklange befindlichen Dubletten nicht einmal von gleicher Tonhöhe sind, sondern z. B. der, als Quinte des Basstones, mathematisch rein mitklingende Beiton g höher, als das, zugleich als Grundton der g-Saite gehört werdende, temperirt gestimmte g, — dass ausserdem auch noch vier weitere Töne mitklingen, welche etwas tiefer sind als $\overline{b}$ $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{as}}$ und $\overline{\overline{d}}$, ferner noch eine Menge anderer; der Quintenparallelen oder sogenannten verbotenen Quinten gar nicht zu gedenken, welche durch solches Mitklingen unaufhörlich entstehen!

Bedenkt man dies alles, so überzeugt man sich wol ohne Mühe, dass das Mitklingen der Beitöne einer Saite, weit entfernt, zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Klanges zu gehören, vielmehr eine, blos durch die Unhörbarkeit dieser Mitklänge nur unschädliche Unvollkommenheit ist.

Noch augenscheinlicher wird dies, wenn man ferner erwägt, dass mit dem Tone der Blasinstrumente, keine solche Beitöne von selbst mitklingen. Wäre aber jene Meinung gegründet, so wäre der Ton der Blasinstrumente deshalb kein rechter, oder wenigstens ein unvollkommener Ton. Allein im Gegentheil erkennt ihn unser Gehör nicht allein für einen wirklichen, für einen rechten, sondern sogar vorzüglich wolgefälligen Ton, und zwar höchst wahrscheinlich Lezteres grossentheils grade darum, weil sich ihm keine solche unberufenen Mitklänge beimischen; wie denn auch die Zärte und Weichheit und das gleichsam flötenartige Gepräge der sogenannten Flageolettöne der Saiteninstrumente ohne Zweifel grösstentheils daher rührt, dass auch dabei sich gar keine, oder doch nur höchst selten, unberufene Beiklänge mit einmischen können. (Vergl. den Artikel Beitöne in der oben angef. Encyclopädie, 8r Theil, S. 380 und meine schon angef. Akustik der Blasinstrumente.)

Und wenn man überdies auch noch erwägt, dass diejenigen Beitöne, welche wir bisher genannt, nur auf manchen Arten von Körpern, beim Erklingen mancher anderer Körper aber ganz andere, zum Theil ganz heterogene und so zu sagen musikalisch irrationale Beitöne zum Vorschein kommen, so verliert der Glaube, dass das Miterklingen von Beitönen jener oder dieser Art zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Tones gehöre, vollends allen Grund.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet muss man es denn auch, nebenbei bemerkt, ordentlich unverständig nennen, dass Manche gewähnt, um den Ton einer Orgel erst recht zum Tone zu machen, thue es Noth, mit jedem, einer jeden angeschlagenen Taste entsprechenden Tone, auch zugleich ähnliche Neben- und Beitöne, wie die bei Saiten mitklingenden, aus eigenen Neben- und Beipfeifen (Quinten-, Terzen- und Mixtur-Registern) miterklingen zu lassen! Denn aus dem oben Erwähnten ist es evident, dass dadurch dem Orgeltone grade ein Vorzug, welchen er sonst von dem Klange der Saiten-

instrumente voraus hat, entzogen wird, indem man ihm die, zwar unmerkliche, aber doch wenigstens nicht zum Gewinn gereichende Unreinheit des Saitentones verleiht.

Man höre aber auch, wie solche Register klingen! Freilich nicht merklich übel, so lang so viele andere Register dazu gezogen werden, dass jene von diesen gänzlich übertönt sind; im Gegentheil aber wird kein hörender Mensch läugnen, dass sie eine grässliche, Ohren und Gefühl zerreissende Wirkung thun, sobald man sie durch nur wenige andere Register so unvollkommen bedeckt, dass sie noch durchgehört werden können.

Was aber zweitens die Behauptung betrifft, dass solche Register der Orgel besondere Kraft und Schärfe des Tones verleihen, so habe ich mehr als einmal versucht, mich von der Wahrheit dieser Behauptung zu überzeugen; habe aber beim Anziehen dieser Register, zwar wohl eine Vermehrung des Lärms, nie aber eine Verstärkung des Klanges vernehmen können, welche nicht wenigstens eben so gut, und wol noch viel besser, durch andere, die eigentlichen Töne, oder etwa deren Octaven angebende Register, hätte erzeugt werden können. Ohne Zweifel hat Dr. Chladni ähnliche Erfahrungen gemacht, indem er, in der Anm. zu §. 185 seiner Akustik, recht unbefangen und trocken sagt: «Meines Erachtens taugen «alle Mixturregister nichts, indem sie . . . mehr das Geräusch «vermehren, als den Klang auf eine angenehme Art verstär«ken.» — *Equidem censeo!*

Wenn übrigens manche Tongelehrten die Veneration gegen die natürlichen Beitöne der Saite sogar so weit getrieben, dass sie ordentlich das ganze sogenannte Sistem der Compositionslehre darauf haben gründen und aufbauen wollen, so ist man theils in neuerer Zeit von diesem Traume ziemlich wieder erwacht, theils werde ich in einer bald folgenden Anmerkung hierauf noch einmal zurückkommen. (S. 22.)

§ V.

Ich darf übrigens nicht unbemerkt lassen, dass unsere Sprache im Gebrauche der Ausdrücke Klang und Ton sich nicht ganz treu bleibt.

Für's Erste gebraucht sie das Wort Ton zuweilen auch da, wo doch gar nicht von Tonhöhe, sondern nur von Klang und von dessen Beschaffenheit, ohne Rücksicht auf seine Höhe oder Tiefe, die Rede ist. Denn man sagt z. B. nicht selten von einem Instrumente, es habe einen starken, einen schönen, angenehmen, zarten, oder einen rauhen Ton, womit man doch nur seine Klangstärke, Klangfülle, oder überhaupt das eigenthümliche Gepräge seines Klanges, seine Klangfarbe u. s. w. meint. Auch der Aus-

druck Tonfarbe ist, wie man sieht, uneigentlich.— Wir selbst haben oben S. 14 u. 15 mehrfältig die Wörter Ton, und Klang, als gleichbedeutend gebraucht.

Umgekehrt, wird der Ausdruck Klang nicht selten da gebraucht, wo doch eben von Tonhöhe die Rede ist, z. B. in verschiedenen Zusammensezzungen, wie: Einklang, Dreiklang, Hauptklang, Klangstufe, u. dgl.

Auch das gehört unter die Unvollkommenheiten unserer Kunstsprache, dass sie uns, zur Benennung der ganzen Gattung von Lauten, welche wir oben verworrene, oder tonlose, Laute von unentschiedener, unerkennbarer Höhe genannt, keinen eigenen gemeinschaftlichen und auf alle Laute dieser Art passenden Namen darbietet. Die obigen Benennungen sind blos Umschreibungen, nicht aber eigentliche Namen; der Ausdruk Geräusch hingegen passt nicht auf alle Arten der Gattung, z. B. nicht auf den Donner, auf den Kanonenknall, auf die Stimme eines Redners, u. dgl.

II.) Tonkunst und Tonsetzkunst.

§ VI.

Nachdem wir die aufgestellten Begriffe von Klang und Ton näher beleuchtet, gehen wir zur Beleuchtung und näheren Bestimmung des Begriffes von Tonkunst über.

Das Vermögen, aus sich Laute zu erzeugen, Empfindungen dadurch auszudrücken, mitzutheilen, und überhaupt sich Andern verständlich zu machen, gehört unter die schönsten Gaben, die der Schöpfer lebenden Wesen verliehen.

Diese Gabe ist unter den Geschöpfen in sehr verschiedenem Mase vertheilt. Manche, z. B. Fische, Gewürme, besitzen sie gar nicht; andere können wohl Laute, aber keine eigentlichen Töne hervor-

bringen, z. B. das Pferd, der Rabe, u. a. m. Wieder andere vermögen wirkliche Töne von sich zu geben. z. B. die Nachtigall — der Mensch.

Der Mensch besitzt nicht nur das Vermögen, willkürlich, bald blose Laute, bald auch Klänge hervorzubringen; er hat dies doppelte Vermögen auch weiter, als irgend ein anderes Geschöpf, ausgebildet, und sich 1) eine Kunst der Rede, und 2) eine Kunst der Töne geschaffen.

1) Ein Laut nämlich, er sei nun bloser Laut, oder auch Klang, vermag schon für sich allein, eine Empfindung auszudrücken, z. B. Schmerz, Lust, Angst, Sehnsucht, Zorn u. s. w., aber freilich nicht auch Gedanken und Begriffe, Sachen und Begebenheiten. Der Mensch hat aber die Kunst erfunden, den Laut seiner Stimme willkürlich zu artikuliren, d. h. ihn zu Worten zu bilden, und durch solche articulirte Laute, nicht blos allgemeine Empfindungen, sondern auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken, und abstrakte Begriffe zu bezeichnen: er hat die Sprache erfunden, die Kunst, durch Worte alles auszusprechen, was er zu denken vermag. Ja er hat diese Fähigkeit bis zur Kunst im höhern und eigentlichen Sinne des Wortes, ausgebildet, hat seine Rede den Gesetzen der Schönheit aneignen gelernt, Rede- und Dichtkunst gebildet.

2) Er hat aber insbesondere auch das Vermögen, Töne (artikulirte, oder nicht artikulirte) hervorzubringen, und dadurch Empfindungen auszudrücken, also gleichsam in Tönen zu sprechen, — auch dieses Vermögen hat er nach den Gesetzen der Schönheit ausgebildet, und zu einer eigentlichen Kunst erhoben: Tonkunst. Sie ist also die Kunst,

durch Töne Empfindungen auszudrücken. (§. I.)

In dieser Begriffbestimmung ist sie nach ihrer höchsten und eigentlichen Tendenz bezeichnet: da indessen in der Wirklichkeit Musik von gar Vielen, auch blos zur Ergötzung des Ohres, wo nicht gar nur zu Darlegung individueller mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird, so kann man sie auch dahin definiren, sie sei die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reitzen und zu unterhalten.

§ VII.

Das technische Material unserer Kunst sind also Töne; und zwar entweder Töne der menschlichen Stimme, oder andere.

Wir haben nämlich die Kunst erfunden, nicht blos aus uns selber, mittels der Stimme, sondern auch durch leblose Tonwerkzeuge, Töne hervorzubringen.

Eine Musik aus Tönen todter Werkzeuge, heisst Instrumentalmusik. Vokalmusik oder Gesangmusik hingegen die, welche aus menschlichen Tönen, und zwar, eigentlich aus artikulirten, besteht, wo Worte in Tönen ausgesprochen werden; denn ein Gesang ohne Worte, verdient eigentlich nicht den Namen Vokalmusik, weil die menschliche Kehle dabei nur denselben Dienst verrichtet wie ein Instrument. Eben dies gilt von einem Gesange, wobei die Worte unverständlich ausgesprochen, oder nichtssagende Worte gesungen werden.

§ VIII.

Das Verfahren der Tonkunst besteht darin,

dass sie Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerke verbindet, und solchergestalt Tongebilde, musikalische Sätze, Tonstücke, kurz, Musik erzeugt.

Dies Verfahren zerfällt aber, seiner Natur nach, in zwei verschiedene Fächer, nämlich 1) das erfindende, und 2) das vortragende.

1.) Die erfindende Tonkunst hat die Erfindung von Tongebilden zum Gegenstande; sie ist die Kunst, Tonstücke, Tonverbindungen zu erfinden, welche Empfindungen, nach den Gesetzen der Schönheit ausdrücken, die Kunst, in Tönen zu dichten: Tonsetzkunst, Tondichtkunst, Composition.

2.) Die vortragende Tonkunst besteht in der Fertigkeit, ein erfundenes Tonstück, durch Gesang, oder durch Spielen eines Instrumentes, vorzutragen, oder vortragen zu helfen. Sie verhält sich zur Tonsetzkunst, wie die Deklamations-, oder Schauspielkunst zur Dichtkunst.

Jedes der beiden hier bezeichneten Fächer der Tonkunst kann aber sowohl theoretisch, als praktisch behandelt werden.

Die Theorie der Tonsetzkunst oder Tonsetzlehre, lehrt, wie Töne zu Tonstücken zu verbinden sind. Sie ist die Lehre von der Bildung der Tonstücke nach den Gesetzen der Schönheit.

Praktische Ausübung der Tonsetzkunst ist das wirkliche Erfinden kunstgemässer Tonverbindungen, oder Tonstücke.

Theorie der vortragenden Tonkunst sind die Regeln, welche z. B. der Verfasser einer sogenannten Klavierschule seinen Lesern, oder ein

Klaviermeister seinem Scolaren über das Klavierspiel vorträgt, oder der Singmeister seinem Zögling, über den Vortrag eines Gesangstückes u. dgl.

Praktische Ausübung ist das wirkliche Vortragen eines Stückes.

§ IX.

Aber auch nicht allein eine Kunst der Rede und der Töne haben sich die Menschen geschaffen. Sie haben auch wissenschaftlich die Natur des Lautes erforscht, und auf physikalische und mathematische Grundsätze zurückgeführt. Akustik, Lehre vom Schalle, oder Schalllehre.

Insbesondere hat man die, über die Natur der Klänge erworbenen Kenntnisse (die Klanglehre) auf die Tonkunst angewendet. Man hat die Verhältnisse der Töne gegen einander, nach der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, gemessen und berechnet. Auch hat man daraus das Wohlgefallen unsres Gehörsinnes an gewissen Tonverbindungen, zu erklären, und überhaupt das innere Wesen der Tonkunst mathematisch zu erforschen gesucht; auch wol gar die Theorie der Setzkunst aus einem Rechenexempel abzuleiten versucht. Die auf das innere Wesen der Tonkunst also angewandte Klanglehre heisst harmonische oder musikalische Akustik, Canonik, Tonwissenschaft, auch wohl mathematische Klang- oder Tonlehre.

§ X.

Der Gegenstand des gegenwärtigen Werkes sei einzig.

Theorie der Tonsetzkunst.

Aber diese soll auch ihrem ganzen Umfange nach behandelt, wenn auch nicht überall im Einzelnen erschöpfet werden; und zwar nach folgender Eintheilung.

1.) Das erste, und gewissermasen unterste Erfodernis, beim Verbinden von Tönen und der Bildung eines musikalischen Satzes, ist, dass er vor allem nicht übel, nicht gehörwidrig klinge; sondern dass dem Gehörsinne nur möglichst wohlgefällige Tonverbindungen dargeboten werden. Es ist dies ungefähr eben so, wie es das erste und unterste Erfodernis der Rede- oder der Dichtkunst ist, Sprachfehler zu vermeiden. Dieser Theil der Tonsatzlehre, welcher blos das technisch oder grammatikalisch Richtige der Tonverbindungen, blos die Reinheit der Tonsprache beabsichtet, heisst eben darum Lehre vom reinen Saze, oder auch Grammatik der Tonsprache, der Tonsetzkunst; sie beschäftiget sich mit den Gesetzen, nach welchen Töne, gleichsam als musikalische Buchstaben oder Sprachlaute, sich zu Silben, diese zu Worten, und Worte sich endlich, den Sprachregeln gemäss, zu einem musikalischen Sinne (*Sensus*) gestalten.

Und eben diese Lehre ist der Gegenstand der ersten Bände der vorliegenden Theorie, welche in sofern ein für sich bestehendes Ganzes, eine Grammatik der Tonsetzkunst oder Lehre vom reinen Satze enthalten.

2.) Der Lehre von der Reinheit des Satzes folgt die vom künstlicheren Satze, von der künstlicheren oder verwickelteren Bearbeitung und Ausführung musikalischer Phrasen, von gleichsam rednerischer Zergliederung, vielseitiger Beleuchtung und Durchführung einzelner musikalischer Sätze und Ideen, gleichsam die musikalische Rhetorik, oder, wenn man lieber will, *syntaxis ornata* Gesangverbindungslehre, oder Gesangverflechtungslehre. Sie enthält die Lehre vom sogenannten doppelten Kontrapunkt, von Fuge und Kanon und was dahin einschlägt, so wie auch die von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

3.) Nach der Erkenntnis des Tonsatzes ohne Rücksicht auf die materiellen Kunstmittel, werfen wir demnächst auch einen Blick auf dieses Materielle, d. h. auf Beschaffenheit, Eigenthümlichkeit, Umfang, Grenzen, Vermögen und Beschränktheit, Gebrauch und Wirkung der verschiedenen Werkzeuge zur Ausführung der gedichteten Töne, folglich sowol auf die menschlichen Kehlen, (Singstimmen), als die leblosen oder äusseren Tonwerkzeuge; und dieses begreift die Lehre vom Vokalsatze und von der Instrumentation und Instrumentalkomposition.

Einen besonderen Zweig der Lehre vom Vokalsatze wird die von der richtigen Betonung oder Akzentuation, von Scansion und Declamation ausmachen. (Vergl. vorläufig den Art. Betonung in der allg. Encycl.)

4.) Nach möglichster Erschöpfung der, unter diesen Abtheilungen begriffenen, gesammten Technik, folgt endlich die Aesthetik der Tonsetzkunst, oder allgemeine musikalische Schönheitslehre und Kritik.

Anmerkung.

Es sei mir erlaubt, mich über einige der vorstehend ausgesprochenen Ansichten etwas näher zu erklären.

Zuerst über meine vorstehende Eintheilung überhaupt, gegen welche man sehr anscheinende Zweifel erhoben hat. Man hat mir nämlich eingewendet, die Theorie der Tonsetzkunst könne überhaupt nur in zwei Theile zerfallen, in Grammatik, und Aesthetik; denn jene lehre vermeiden, was der Schönheit im Wege stehe; diese aber lehre thun, was Schönheit erzeuge: ein Drittes zwischen beiden könne nicht existiren. —

Der Einwurf ist scharfsinnig, und sehr anscheinend, aber dennoch nicht gegründet. Wer wird wol von einem Schüler, welcher die Grammatik einer Sprache absolvirt hat, und nun einen grammatikalischen Sinn, (*Sensus*) ohne Sprachfehler zu bilden versteht, wer wird von einem Solchen sagen wollen, es fehle ihm nun zum Dichter nichts weiter, als die Aesthetik der redenden Künste? Wird er nicht, ehe es Zeit ist, ihm die Aesthetik vorzutragen, erst noch eine ganze Menge technischer Lehren zu studieren, eine Menge technischer Fertigkeiten zu erwerben haben, z. B. Skansion, Versbau, Reim, Form der Dichtungen, u. dgl. m., welches alles doch weder schon in die Grammatik, noch erst in die

Aesthetik, sondern zwischen beide gehört. Oder wer wird einem Schüler der Tonsetzkunst, welcher nur erst gelernt hat, einen vierstimmigen Satz ohne Fehler zu schreiben, der aber z. B. noch nicht die kleinste Imitation, viel weniger kontrapunktische Verflechtungen, Fugen u. dgl. zu bilden versteht, wer wird diesem sagen: er bedürfe nun, um die ganze Theorie absolvirt zu haben, nur noch der Aesthetik? Wahrlich nein! Er ist ja noch nicht mit der Technik fertig, von welcher die Grammatik nur einen Theil ausmacht, und zu welcher, nebst der Grammatik, auch der doppelte Contrapunkt, die Lehre von den materiellen Kunstmitteln, und noch so gar Manches gehört, was man alles wol nicht in die Aesthetik der Tonsetzkunst wird rechnen wollen. Diese, die Technik, die ganze Technik, steht die Aesthetik gegenüber, nicht aber allein die Grammatik. Nicht Grammatik und Aesthetik bilden zusammen das Gebiet der Kunstlehre, sondern Technik und Aesthetik; die Grammatik aber ist nur ein Theil der ersten, und man verwechselt die Begriffe von Grammatik und Technik, wenn man sagt, jene, verbunden mit der Aesthetik, bilden das ganze Gebiet der Kunsttheorie.

Will man jedoch den Namen musikalische Aesthetik in so weitem Sinne nehmen, dass auch der doppelte Contrapunkt die Instrumentation u. dgl. schon mit darunter begriffen sei, so habe ich denn auch nichts dawider. Ein Mehreres jedoch hierüber seiner Zeit in der Aesthetik selbst, und insbesondere über die Begriffbestimmung von Grammatik und Aesthetik, als das Negative und Positive.

Aber auch darüber werd ich mich rechtfertigen müssen, dass, nach der vorstehenden Eintheilung, die harmonische Akustik nicht als Theil, viel weniger als Grundlage, der Tonsetzlehre, erwähnt ist. Denn es meinen ja die meisten Tonlehrer, die Theorie der Tonsetzkunst müsse nothwendig auf die harmonische Akustik gegründet werden, und fangen deshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Exempeln an! Allein mich dünket dieses, um es beim rechten Namen zu nennen, nichts anderes als unzeitige Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterei. Denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der grösste Kontrapunktist, man kann Mozart und Haydn, Bach und Palestrina sein, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Quinte wie 2 zu 3 verhält; und es ist, meiner innigen Ueberzeugung nach, ein recht unverständiger Missgriff der Tonsatzlehrer, wenn sie, in die Lehre der Tonsetzkunst, solche Demonstrationen durch Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen, und andere Rechnungs-Exempel einmischen, von welchen beim Vortrage der Theorie der Tonsetzkunst auszugehen, mir grade so vorkommt, als wollte einer den Unterricht in der Malerei mit der Theorie von Licht und Farben, von gra-

den und krummen Linien anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, und den Sprach-Unterricht mit der Etymologie, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik demonstriren, um es Papa und Mama sagen zu lehren.

Solch unzeitig schulgerechtes Verfahren ist aber überdies darum doppelt zweckwidrig, weil die ganze mathematische Behandlung der Tonsatzlehre an sich selbst, bei unbefangener Betrachtung, doch nur als Täuschung erscheint.

Ohne dieses Letztere hier ausführlich darthun zu wollen, begnüge ich mich, nur auf Ein Beispiel hinzuweisen, auf die sogenannte Schöpfung der Leiter, und Konstruction der Tonstufen aus den Aliquoten der Saitenlänge, und den Aliquottönen der Blasinstrumente, oder, was dasselbe ist, aus den, der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3, u. s. w. entsprechenden Schwingungsverhältnissen, mit welchem Allen die Theoretiker die Tonsatzlehre, rechter Gründlichkeit halber, oder auch wohl *eruditionis et decori gratia*, nothwendig anheben zu müssen glauben, indess doch grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation recht augenscheinlich ist. Die *C* dur-Leiter soll aus den Aliquoten einer C-Saite, oder aus den natürlichen Tönen einer C-Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, so wie auch die Zahlenverhältnisse, 1 : 2, 2 : 3, u. s. w., nicht nur weder ein reines a, noch ein leidliches f, sondern auch statt des der *C*-Leiter eigenen Tones h, das leiterfremde b, oder eigentlich einen Ton, der in unser Tonsistem gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn als b betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe eher zur Tonleiter von *F* stempelt, so dass die sogenannte *C*-Trompete gewissermasen eher eine *F*-Trompete heissen könnte; obgleich auch dieses wieder nicht so recht eigentlich passen will, weil in der Trompete, der Ton f ebenfalls nicht rein zu finden ist, sondern nur ein heilloses Mittelding zwischen f und fis, so wie auch kein reines a! — Jenen Uebelstand fühlend, haben Mehrere, z. B. *de Momigny* und später Schicht versucht, die harte Tonleiter aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten, welches zwar etwas besser gelingt, wobei aber die Töne f, b und a immer wieder falsch bleiben. Allein was hülfe es auch, wenn man solchergestalt die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln sähe, indess die weiche ja doch immer durch willkürliche Versetzung der Terzen, oder durch sonst willkürliche Unterstellungen, gemacht werden, und also doch immer als Artefact, als etwas Willkürliches, als ein Gebilde des Menschenwitzes, erscheinen müsste?

Denn man sehe z. B., wie *Rameau*, *d'Alembert*, Marpurg u. A. sich plagen, winden und drehen, um die Entstehung eines weichen tonischen Dreiklangs herauszudrechseln. — Die Natur selbst, — so lehren sie —, lässt uns, in den Querschwingungen einer C-Saite, die Töne c g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ (ausserdem aber auch noch viele andere! und in den Erzitterungen anderer Körper wieder ganz verschiedene Töne!) mithören. Es ist uns also ein harter Dreiklang von der Natur selbst gegeben, indem sie

uns, zugleich mit dem Grundton einer querschwingenden Saite, auch seine grosse Terz und Quinte von selbst hören lässt. Ein weicher Dreiklang, so fahren sie fort, ist nun freilich nirgend eben so gegeben, indem weder eine Saite, noch irgend ein anderer Körper, zugleich neben seinem Grundton, auch dessen kleine Terz, als Beiton von selber mithören lässt: allein wenn wir uns die kleine Freiheit nehmen, den Akkord C e g in C es g zu verwandeln, so ist dies es zwar kein natürlicher Beiton von C (also von der Natur nicht als Terz von c angedeutet): aber g ist doch ein Beiton einer Es-Saite; und darum (!!!), weil die Quinte von C zugleich auch grosse Terz von es ist, und, beim Anschlagen einer G-Saite, sowohl eine C-Saite, als auch eine Es-Saite ein g miterzittern lässt, — so ist der Zusammenklang C es g grade so gut, wie von der Natur selbst gegeben. Das ist ja handgreiflich! — Der harte Dreiklang ist darum natürlich, weil die beiden höheren Töne Aliquoten des Grundtones sind, der weiche Dreiklang aber darum, weil, umgekehrt, seine Quinte eine Aliquote eines jeden der beiden tieferen (nämlich Quinte von C und Terz von Es) ist. Letzteres ist eben nur grade das Umgekehrte vom Natürlichen, und folglich ja ebenfalls ganz natürlich. — Der harte Dreiklang ist von der Natur selbst dadurch gegeben, dass eine und dieselbe Saite wirklich einen solchen Zusammenklang hören lässt: Aber auch der weiche Dreiklang ist als von der Natur gegeben anzusehen, denn zwar lässt eine C-Saite kein es miterklingen: aber eine Es-Saite lässt, unter vielen anderen Tönen, doch ein g (als Terz!) hören, und folglich (!) ist der Zusammenklang C es g, als von der Natur selbst gegeben nicht zu verkennen. —

Hat man auf solche, oder ähnliche schlussgerechte Weise, einmal einen harten und einen weichen Dreiklang errungen, so ist nichts leichter, als, zu jedem derselben auch eine passende Tonleiter zu erfinden. Man darf nur mit einem harten Dreiklang auch noch die harten Dreiklänge seiner Quinte und seiner Quarte verbinden (und zwar darum grade diese und nur diese, weil — sie sich am besten dazu schicken —), so hat man ja, ordentlich unmittelbar aus der Hand der Natur, eine Durtonleiter empfangen, und eben so eine Molltonleiter, wenn man, mit einem weichen Dreiklange, den weichen auf seiner Quarte, und, bald den weichen, (denn so wird gelehrt,) bald den harten, auf seiner Quinte, in Verbindung setzt. —

Solche, und ähnliche, theils ganz unpassende, theils sonst willkürliche Hypothesen an die Spitze stellend, wagt man denn, ein Lehrgebäude zur Schau zu stellen, welches, mit dem Scheine mathematischer Begründung prangend, grade um so gefährlicher ist, je mehr man sich bestrebt, ihm den Anstrich sistematischer Ableitung und natürlicher Folgerung zu geben, wie unsere Kunstlehrer so gerne thun; am allerschönsten vielleicht der oben erwähnte *de Momigny*, in seinem Werke, unter dem nur gar zu bescheidenen Titel: *« Cours complet d'har- « monie et de composition, d'après une théorie neuve et géné-*

» *rale, basée sur des principes incontestables, puisés dans la « nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques an- « ciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout « le monde* », welcher über Nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: « *Mais me pardonnera-t-on de divulguer le « secret qui j'ai surpris à la nature?* » —)

Ich für meinen Theil mag lieber auf den nichtigen Glanz einer, am Ende doch unzureichenden Gründlichkeit, und insbesondere auf den Schein mathematischer Behandlung gradezu verzichten, und meiner, schon in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur von 1811 No. 66, 1812 No. 65 ausgesprochenen Ansicht gemäss, aus der Theorie der Tonsetzkunst, die rationale Tonkunde ausscheiden.

§ XI.

Bevor wir aber in die Theorie des Tonsatzes selber eingehen, halte ich es für nöthig, noch einige allgemeine Lehren geordnet voranzuschicken, und zwar die Beschreibung unseres Tonsistemes, und die Lehre vom Zeitmase.

Ich bemerke, in Ansehung dieser Lehren, im Voraus, dass darin mitunter freilich Dinge vorkommen, welche den Lesern im Allgemeinen schon längst bekannt sein mögen; denn freilich will ich gerne glauben, dass sie z. B. schon längst die Geltung der Noten, den Takt und die Taktarten kennen, so wie sie auch leicht schon lange wissen mögen, was eine Terz, was eine Oktave ist, und dergl.; allein ob sie auch diese Gegenstände so, und aus dem allgemeineren Standpunkte erkennen, wie nicht nur jeder Musiker, sondern insbesondere der Tonsetzer sie, nach ihren Grundideen, durchschauen und begreifen soll? ist doch noch eine Frage.

Ueberdies wird im Verlaufe dieses Buches oftmal auf die hier entwickelten Grundansichten dieser Dinge zurückverwiesen werden müssen, wo es sodann dem Leser wol unangenehm sein würde, dieselben erst noch hintenher nachlesen zu müssen.

Zweites Vorkapitel.

Beschreibung unsers Tonsistems.

I.) Tongrenzen, und Tonabstufung überhaupt.

§ XII.

Da das Gebiet der Tonkunst das ganze Gebiet aller vernehmbaren Töne umfasst, so könnte man auf den ersten Anblick wohl denken, das Reich der, in einem Tonsatze vorkommenden verschiedenen Töne sei zahl- und grenzenlos. Denn da die Begriffe hoch und tief beziehliche, relative Begriffe sind, so kann man sich eben sowohl einen unendlich hohen, als einen, wer weiss wie tiefen Ton, man kann sich ferner die Verschiedenheit einer Tonhöhe von der andern unendlich klein, und z. B. zwischen einem Ton und seiner Oktave, noch eine unendliche Menge verschiedener Töne denken, deren jeder nur um ein unendlich Geringes höher oder tiefer wäre als die anderen; und auf diese Art wäre die Zahl und Verschiedenheit der Töne freilich unendlich.

Allein wir können von jenem grenzenlosen Umfange, so wie von diesen unendlich kleinen Unterschieden der Höhe oder Tiefe, keinen Gebrauch machen.

Ersteres schon darum nicht, weil unser Gehör gar zu hohe, und gar zu tiefe Töne nicht mehr aufzufassen und zu unterscheiden vermag. Die menschlichen Gehörwerkzeuge vermögen nämlich nur solche Schwingungen als Laut zu vernehmen, welche weder gar zu langsam, noch gar zu schnell sind.

Nach Chladni (Akustik, § 3,) müssen wenigstens 30 bis 32 Schwingungen binnen einer Sekunde geschehen, wenn die schwingende Bewegung vom Gehöre soll empfunden werden können; dies ist also der tiefste Ton, welcher noch irgend gebraucht werden kann; der höchste noch irgend vernehmbare aber ist ungefähr der, welcher um neun Oktaven höher ist als jener, und mithin aus 16384 Schwingungen binnen einer Sekunde besteht, also deren 512 vollbringt, indess jener eine einzige macht. Ungefähr eben so, doch noch etwas erweitert, werden die Grenzen vernehmbarer Tonhöhe und Tiefe angegeben von *Wm. Hyde Wollaston*, in den *Philosophical transactions for* 1820 *P. II, p.* 306 u. f.

Auf diese Art ist also das Gebiet der Töne schon in Ansehung seines Umfanges begrenzt.

§ XIII.

Aber auch die unendlich vielen, und gar feinen Abstufungen von Hoch und Tief werden in der Musik nicht gebraucht, sondern man bedient sich, wie jeder weiss, nur gewisser bestimmter Töne; oder mit andern Worten: man bedient sich, zur Bildung eines musikalischen Satzes, keineswegs all jener feinen Abstufungen oder vielmehr Nuançen vom Tieferen zum Höheren, sondern, von den Tönen, aus welchen er besteht, ist jeder um ein gewisses Merkliches höher oder tiefer als der andere. Man gebraucht nicht die unendlich vielen Verschiedenheiten, welche z. B. zwischen einem Ton und seiner Oktave möglich sind, sondern zwischen beiden nur 11 verschiedene Töne, so, dass von jenem, als ersten an gezählt, allemal der 13te höhere die Oktave desselben ist.

Man kann sich dies am leichtesten an einem

Klaviere versinnlichen. Dort giebt, von jeder beliebigen Taste angefangen, allemal die 13te höhere die Oktave der ersteren an, zwischen beiden aber liegen nur eilf andere, und die unendlich vielen Töne, welche sich zwischen einem Ton und seiner Oktave, ja, zwischen dem Ton einer jeden Taste, und dem der zunächst nebenanliegenden, noch denken liessen werden nicht gebraucht.

Der Unterschied der Tonhöhe zweier benachbarten Tasten, (sei es nun von einer Unter- oder langen Taste zu einer oberen oder kurzen, oder umgekehrt, oder von einer langen zur anderen langen, wozwischen keine kurze liegt) ist aber überall gleich gross. (Er ist es wenigstens bis auf ein ganz Geringes, welches hier nicht in Betrachtung kommen kann, und wovon bei der Lehre von der Temperatur näher gehandelt wird.)

Dessen ungeachtet sind aber diese, gleich weit von einander entfernten Töne, in Ansehung der für sie bestimmten Tasten, auf eine eigene Weise geordnet: nämlich theils auf lange, theils auf kurze Tasten (Unter-, oder Obertasten); und zwar so, dass nicht, in stetiger Ordnung fort, allemal einer auf eine lange, und der folgende auf eine kurze gelegt wäre, sondern in der bekannten Ordnung:

* * * * * * * *
* * ** * * ** * ** u. s. f.

so dass, wie man sieht, mitunter auch zwei unmittelbar nacheinander folgende Töne auf zwei Untertasten gelegt sind.

Der Grund solcher Einrichtung unserer Claviaturen wird uns späterhin klar werden. Für jetzo

wollen wir uns begnügen, nur erst zu bemerken, dass in dieser scheinbaren Unordnung wenigstens in sofern doch eine Ordnung und Folgegleichheit liegt, dass einerlei Wechselfolge von langen und kurzen sich alle zwölf Tasten wiederholt; d. h. man mag anfangen von welcher man will, so wird die Folge der kurzen und langen, von der 13ten an gezählt, immer wieder eben dieselbe sein. Die kurzen und langen folgen, von der Oktave an, grade wieder nach derselben Ordnung aufeinander, wie sie, von der ersten an, aufeinander folgten; und eben so wieder von der 25ten an, u. s. w.

ANMERKUNG.

Der nähere Grund hiervon kann darum hier noch nicht erklärt werden, weil er auf dem inneren Wesen unsrer Tonleitern und Tonarten beruht, welche hinwiederum doch nicht vor der Erklärung des Tonsistemes erklärt werden können, weil es unmöglich wäre, auf eine leichtfassliche Art die Lehre von den Tonarten abzuhandeln, ohne zuvor die Stufen unsers Tonsistems erkannt zu haben.

II.) Namen der Töne.

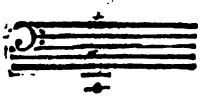
§ XIV.

Um die verschiednen Töne zu benennen, bedient man sich, insbesondere in Teutschland, der Buchstaben des Alphabets.

Dabei erhält aber nicht jeder Ton einen eignen Buchstaben zur Benennung, sondern nur diejenigen, welche auf lange Tasten fallen; die der kurzen müssen sich damit behelfen, ihre Namen von den nächstbenachbarten langen zu entlehnen.

Lernen wir daher zuerst die Namen der Töne der langen Tasten kennen.

Wir wollen die Aufzählung derselben von dem Ton anfangen, welcher ungefähr 128 (viermal 32) Schwingungen binnen einer Sekunde vollbringt; (einige mehr oder weniger, je nachdem eine höhere, oder tiefere Stimmung angenommen ist.) Um diese abstrakte Bezeichnung an etwas Bekanntes anzuknüpfen, merke ich an, dass es derjenige Ton ist, welchen die tiefste Saite des Violoncells angiebt, oder das tiefste C des Fagottes, oder das C, welches die tiefste männliche Singstimme kaum noch zu erreichen vermag und welches in unserer Notenschrift gewöhnlich folgendermasen



vorgestellt wird. Dieser Ton heisst das grosse C. Die darauf folgende lange Taste erhält den Namen gross D, die folgende gross E, gross F, G, A, H:

C D E F G A H

Die, auf diese sieben ersten folgende, achte lange Taste, welche, wie wir schon aus § XIII, S. 28 wissen, die Oktave der ersten ist, heisst, wie diese, wieder c, jedoch, zum Unterschiede von der ersten, nicht gross C, sondern klein c. Die darauf folgende, als Oktave von D, heisst klein d, und so fort: klein e, f, g, a, h, bis zur achten von der

achten an, (d. h. bis zur fünfzehenten), welche auch wieder mit c bezeichnet wird, aber, als Unterscheidezeichen, einen Strich über (zuweilen auch wohl unter) dem Buchstaben erhält:

$\bar{c}$

daher es das einmal-gestrichne, oder eingestrichne $\bar{c}$ heisst; und so fort: ein-gestrichen $\bar{d}$, $\bar{e}$, bis wieder $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$; und so weiter: zweigestrichen, dreigestrichen, u.s.w.

Vormals schrieb man cc, dd, u. s. w., statt $\bar{c}$, $\bar{d}$, — und ccc, ddd, statt $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$; die Striche sind daher eigentlich Abkürzezeichen, übrigens bequemer als die wirkliche Verdoppelung oder Verdreifachung der Buchstaben, und darum jetzt allgemein üblich.

Sollen noch tiefere Töne angedeutet werden als das grosse C, so geschieht dies durch den Beisatz: «Contra» z. B. Contra-H, Contra-A, u. s. w., oder auch durch Striche unter (auch wohl über) den grossen Buchstaben gesetzt; z. B. $\underline{H}$, (gross eingestrichen H,) $\underline{A}$, (gross eingestrichen A,) $\underline{G}$, $\underline{F}$, $\underline{E}$, u. s. w. Ursprünglich schrieb man: HH, AA, GG, u. s. w.

Nicht selten bezeichnet man auch die Gesammtheit der Töne von Contra-$\underline{C}$ bis Contra-$\underline{H}$, durch den Ausdruck: Contra-Oktave, die vom grossen C bis zum grossen H aber heissen die grosse Oktave, und so fort: kleine Oktave, eingestrichene, zweigestrichene, u. s. w.

§ XV.

Man hat auch noch eine andere Art, die Töne nach ihrer verschiedenen Höhe oder Tiefe zu benennen, welche von den Orgelregistern entlehnt, und

hauptsächlich in Ansehung der Orgeltöne üblich ist, aber doch zuweilen auch auf andere Instrumente angewendet, und zur Bezeichnung der Tonhöhen überhaupt gebraucht wird.

Diese Benennungsart beruht auf dem Umstande, dass eine (Labial-) Orgelpfeife, um das grosse C anzugeben, acht Fuss (Nürnberger Mas) lang sein muss. Von diesem Umstand erhielt das grosse C den Namen achtfüssiges C, oder auch C-acht Fuss. Diesen Namen achtfüssig legt man dann auch den Tönen der folgenden Tasten D, E, F, G, A, und H bei; freilich uneigentlich, weil alle diese Töne nicht mehr achtfüssige, sondern immer kürzere Pfeifen erfodern): und die Gesammtheit der Töne von C bis ausschliesslich c heisst dann achtfüssige Oktave. — Das kleine c, welches nur halb so tief als das grosse ist (§. III, S. 5.) und darum nur eine halb so lange Pfeife, also von 4 Fuss Länge, bedarf, (§. III bei *a*) heisst eben darum das vierfüssige c, oder c-vier Fuss; und so fort: vierfüssig d, e, f, g, a und h; und auf ähnliche Art erklären sich die Ausdrücke: zwei-, ein-, halbfüssig, u. s. w.— auch sechszehenfüssig, und zweiunddreissigfüssig. — Es kann als Gedächtnishülfe dienen, dass das 32-füssige C grade der Ton ist, welcher binnen einer Sekunde ungefähr 32 Schwingungen vollbringt.

Das Nähere hierüber, und über die Bedeutung der Ausdrücke: achtfüssige, vierfüssige, sechszehnfüssige, auch sechsfüssige u. dgl. Orgelregister, gehört in die Lehre von Instrumenten und Instrumentation.

§ XVI.

Man sieht übrigens aus allem Bisherigen, dass die, zur Benennung der Tonhöhen dienende Buchstabenfolge sich in eben der Art, und nach eben der Ordnung wiederholt, wie wir oben die der langen und kurzen Tasten sich wiederholen sahen (§. XIII.) nämlich von 13 zu 13 Tasten, (von 8 zu 8 langen) d. h. immer von der Oktave, oder von dem Ton an,

welcher noch einmal so hoch als der um 12 Tasten tiefere, oder, wie wir uns ausdrückten, gleichsam eine Wiederholung des erstern, nach verjüngtem Masstab ist, so dass das einmalgestrichene c̄ ein nur verkleinertes Ebenbild des ungestrichenen oder kleinen c ist, und eben so das d̄ eine Wiederholung im Kleinen von d, so das ē ein Miniaturbild von e, u. s. w.

§ XVII.

Auf die vorbeschriebene Art haben nun sämmtliche Töne der langen Tasten eigene Namen durch Buchstaben des Alphabetes.

Die Töne der kurzen Tasten hingegen erhalten, wie schon gesagt, keine eignen Buchstabennamen, sondern müssen sich welche von ihren Nachbarn entlehnen, z. B. der Ton zwischen C und D entweder von dem nächstbenachbarten tiefern Tone C, oder von dem nächsthöhern D. Im ersten Falle hängt man dem Buchstaben des tieferen die Silbe is an, im zweiten Falle dem Namen des höhern die Silbe es; d. h. der Ton zwischen C und D kann vorgestellt werden, entweder als ein erhöhtes C, und heisst dann Cis, oder als erniedertes D, und heisst alsdann Des. Ebenso Dis oder Ees (abgekürzt: Es,) Fis oder Ges, Gis oder Aes (gewöhnlicher As,) Ais oder Hes. (Statt Hes sagt der Sprachgebrauch gewöhnlicher Hbe, oder kurzweg B.)

Ob diese Namen durchaus schicklich gewählt sind, wollen wir weiter unten § XX. noch etwas näher betrachten.

Manche pflegen diese, gleichsam nicht als eigne Tonhöhen, sondern immer nur als Erhöhungen oder

als Vertiefungen der nächstbenachbarten, tiefern, oder höhern langen Tasten, betrachtet und benennt werdenden Töne der kurzen: Semitone, oder halbe Töne zu nennen, auch abhängige oder abgeleitete Töne, (im Gegensatz der übrigen, welche sie unabhängige oder natürliche nennen,) oder auch wohl chromatische, d. i. farbige Töne, von daher, weil man die kurzen Tasten durch andere Farbe von den langen auszuzeichnen pflegt.

Sehr richtig sind, wie wir in der Folge einsehen werden, auch diese Benennungen freilich nicht; doch wollen wir den Namen natürliche Töne zu Bezeichnung der Töne der langen Tasten beibehalten.

Man kann die Silben is und es, welche solchergestalt den Notennamen angehängt werden, Anhängsilben, Versetzungssilben, oder auch chromatische Silben, chromatische Verwandlungssilben nennen; und zwar die Silbe is eine Erhöhungssilbe, es aber eine Erniederungssilbe.

§ XVIII.

Da die Anhängsilben den Ton, dessen Namen sie angehängt werden, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann, mittels derselben, zuweilen auch selbst eine lange Taste als Erhöhung, oder Erniederung, einer tieferen, oder höhern, benennet werden. Wenn man z. B. dem Ton E die Erhöhungssilbe is anhängt:

Eis

so bedeutet dieses den Ton, welcher um eine Taste höher ist als E, und diese Taste, welche sonst ihren eignen Namen F hat, erscheint so unter dem, von

E entlehnten Namen Eis. Eben so kann die, welche sonst E heisst, auch unter dem Namen Fes vorkommen, die c-Taste als His, die H-Taste als ces.

Ja, wenn man dem Namen einer Taste eine Versetzungssilbe doppelt anhängt, z. B. Cisis, Disis, Eisis; Ceses, Deses, Eses, so bedeutet dies den Ton C, D, oder E, um zwei Tasten höher, oder tiefer genommen; und auf solche Art kann die Taste, welche sonst D heisst, auch unter dem Namen Cisis vorkommen, die, welche sonst E heisst, unter dem Namen Disis, die, welche sonst Fis heisst, unter dem Namen Eisis; und eben so unter dem Namen Eses der Ton der Taste, welche sonst D heisst, unter dem Namen Deses, die, welche sonst C heisst, und die, welche sonst B heisst, unter der Benennung ceses. Eben so: Fisis, Gisis, Aisis, Hisis; und Feses, Geses, Ases (oder Asas) Heses oder Bes.

Manche sprechen und schreiben: Fisis statt Fisis, Ciscis statt Cisis, Desdes statt Deses u. s. w. und verdoppeln also, statt, zum Zeichen doppelter Erhöhung oder Erniederung, die Erhöhungs- oder Erniederungssilbe zu verdoppeln, den einfach erhöhten oder erniederten ganzen Notennamen; welches aber keinen, oder einen verkehrten Sinn hat. Auch das Conversations-Lexikon setzt solchen Nichtsinn in Curs.

§ XIX.

Wann ein Ton als Erhöhung des tieferen, wann aber als Erniederung des höhern geschrieben werden müsse? bleibt hier unerwähnt. Für jetzo genügt es, zu wissen, dass bald das Eine, bald das Andere geschieht, je nach der verschiedenen Beziehung, unter welcher der Ton vorkommt.

Man kann jedoch dabei noch bemerken, dass ein

solcher Ton im ersten Fall eigentlich nicht ganz so hoch klingen sollte, als im zweiten, z. B. die Taste zwischen C und D, wenn sie als Cis vorkommt, nicht ganz so hoch, wie wenn sie als Des erscheint, Fis nicht ganz so hoch wie Ges, Es nicht so tief wie Dis, Eis nicht ganz so hoch wie F, Fes nicht ganz so tief wie E, Cisis nicht ganz so hoch wie D, oder Eses, u. s. w., dass man diesen Unterschied zwischen Cis und Des, Fis und Ges u. dgl. einen enharmonischen Unterschied nennt, dass aber diese Unterschiede äusserst gering und unserm Gehöre so unmerklich sind, dass man gar füglich, für alle blos enharmonisch verschiednen Töne, (man könnte sie auch enharmonisch-parallele Töne nennen) also für Cis und Des, für Ais und B, für Cisis, D und Eses u. s. w. nur einerlei Tasten hat.

Dieses ist aber, unter Anderem, auch um deswillen sehr gut, weil wir sonst unsre Claviaturen mit einer gar unendlichen Menge von Tasten überladen müssten, wollten wir eine eigne für Cis, und eine für Des, u. s. w. haben, eine für E, eine andre für Fes, und noch eine etwa für Disis; u. s. w. statt jetzt blos zwölfe im Umfang einer Oktave.

§ XX.

Bevor wir das Kapitel von den Namen der Töne verlassen, hier noch Einiges zur Beantwortung der allenfallsigen Fragen: Warum bedient man sich, zur Benamung der Töne, zwar der Buchstaben

A B C D E F G H,

aber in einer, von der gewöhnlichen alphabetischen Aufeinanderfolge so abweichenden Ordnung, wie:

C D E F G A H c u. s. w.

oder, wenn man auch von A anfangen will, wie:

A H C D E F G —?

Warum kommt insbesondere der Name B in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne gar nicht vor? sondern nur erst als Name eines sogenannten abgeleiteten oder chromatischen Tones?

Zwar gehört die Beantwortung dieser Fragen, streng genommen, nicht in die Theorie der Tonsetzkunst; doch mag sie, für diejenigen, welche auch hierüber Aufschluss wünschen, im Folgenden eine Stelle finden.

Die allerdings zwecklos durcheinandergeworfene Ordnungfolge der Notennamen hat keinen in der Natur der Sache liegenden, sondern nur folgenden zufälligen Grund.

Die Alten, nach der Erzählung unserer musikalischen Geschichtkundigen, nannten den tiefsten in ihrer Musik gebräuchlichen Ton: A, und betrachteten deshalb dies A als ersten Ton ihres Tonsistems, gleichsam als Normalton, und die Tonreihe welche mit A anfing, (die sogenannte aeolische Tonleiter) als Normaltonreihe. Die Töne, aus welchen diese sogenannte Tonleiter bestand, waren die, welche wir heut zu Tage

A H c d e f g a h u. s. w.

nennen. Diese Töne hatten ursprünglich griechische, vielleicht auch noch ältere Namen. Als man aber anfing, ihnen Buchstabennamen beizulegen, theilte man der besagten Tonreihe folgende, der alphabetischen Ordnung ganz entsprechende Buchstabenreihe zu:

A B c d e f g a b u. s. w.

wo also der Ton, den wir heut zu Tage H nennen, damal B hiess.

Als sich späterhin die Grenzen der für die Musik brauchbaren Töne ins Unbestimmte, und, namentlich in der Tiefe, weit unter A hinab, erweiterten, dieses also aufhörte, der tiefste gebräuchliche Ton zu sein, auch, (aus Gründen, welche wir in der Lehre von den Tonarten kennen lernen) der Tón C zum Haupt- und Normalton erhoben ward, so hörte man auch auf, vom Ton A an zu zählen, und begann vielmehr mit dem Tone C. Dadurch verkehrte sich die Reihenfolge folgendermasen:

C D E F G A B c d u. s. w.

Allein, statt dem ursprünglichen natürlichen B seinen angestammten Namen B zu lassen, und den neuen Namen H dem nachgebornen erniederten B zu geben, nahm man, wunderlich genug, dem ursprünglichen natürlichen, (hohen) B seinen angestammten Namen B hinweg, drang ihm dafür den Namen H auf, und ertheilte dem neuen, erniederten B, den, sonst das ursprügliche natürliche B bezeichnenden Namen B. Nach solchem Namentausche hiess also dieselbe Tonreihe, welche vorher

C D E F G A B c d u. s. w.

geheissen hatte, nunmehr

C D E F G A H c d u. s. w.

Der Einfall, dem, durch chromatische Verwandlung entstandenen Tone nicht nur einen eignen Buchstabennamen zu geben, sondern auch einen Namentausch vorzunehmen, war schon an sich nicht sehr zu billigen; und hätte man, bei Einführung der übrigen chromatischen Töne, es, eis, as, ais, ges, gis, fisis u. s. w., wo also jede Stufe, nicht, wie Manche sich unrichtig ausdrücken, zwei, sondern wenigstens drei, wo nicht mehr, sogenannte Saiten bekam, hätte man, sag ich, dabei auf gleiche Art, und zwar eben so planlos und folgewidrig, verfahren wollen, wie in Ansehung der Töne H und B geschehen war, so hätten wir jetzt ein wunderliches Chaos von Notennamen! Zum Glück aber verfiel man bald auf den passenderen Gedanken, einem jeden, durch chromatische Verwandlung eines bisher bekannten Tones entstandenen neuen Tone den Stammnamen desjenigen beizulegen, aus dem er entstanden war, und ihn nur durch die chromatischen Verwandlungs- oder Anhängsilben is und es von jenem zu unterscheiden; so dass jeder chromatisch abgeleitete Ton durch den beibehaltenen Stammnamen auf den zurückwies, aus welchem er durch chromatische Verwandlung abgeleitet war.

Nach dieser, allerdings planmässigeren Idee,

hätte nun das erniederte H auch Hes heissen müssen. Ja, man konnte sogar vollends dem ursprünglichen natürlichen B (unserm jetzigen H) seinen angestammten Namen B wiedergeben, so dass die natürliche Tonreihe dann wieder

C D E F G A B c d e f g u.s.w.

hiesse, wo dann das, was wir heut zu Tage B nennen, als ein erniedertes B, Bes heissen würde. Allein der deutsche Sprachgebrauch beharrt beim Namen H für das ursprüngliche, natürliche B, und für das erniederte B beim Namen B; und daher also heisst die sogenannte natürliche Tonreihe bei uns bis auf den heutigen Tag

C D E F G A H c d e u.s.w.,

indess der Buchstabe B nur erst als Name eines chromatisch erniederten Tones vorkommt. In andern Ländern hingegen, namentlich in Holland und Engelland, heisst der Ton, welchen wir H nennen, wirklich B, und zwar, zur Unterscheidung vom erniederten B, in Engelland B *sharp*, in Holland B *kruis*, das erniederte B selbst aber dort B *flat*, hier B *bemol*.

Dies ist, so kurz als es sich, ohne Unvollständigkeit, darstellen liess, die Entstehungsgeschichte unserer Notennamen, und insbesondere der Aufnahme des H mitten in die Reihe der übrigen Buchstaben. Manche wissen sich viel damit, die musikalische Terminologie darum unphilosophisch zu schelten, und wollen sie wohl gar umschmelzen. Einer hat sogar ein ganzes Büchlein darüber geschrieben, nämlich: Jos. Fr. Schwanenberg, Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet», und es in Wien und Leipzig 1797 drucken lassen. Auch J. J. Klein dringt, im 1. Jahrgange der Leipz. allg. musik. Zeitg. S. 641 ff. auf eine Reform. — Damit wäre uns ja recht geholfen!

also geschrieben. Die Unbehilflichkeit dieser Schreibweise musste aber bald fühlbar werden, und man sann auf etwas Besseres.

So verfiel man denn darauf, die verschiedenen Tonhöhen durch Linien vorzustellen, und die Töne durch Punkte, oder Ringe u. dgl. (Noten) auf, und zwischen den Linien. Den Grundriss solcher Notirungsweise, (der sogenannten, italienischen Tabulatur) zeigt Fig. 1 *a* der ersten Notentafel

Jeder Raum auf, oder zwischen den Linien dieses grossen Linienplans, heisst eine Stelle. Ein Punkt oder eine Note, auf eine höhere, oder tiefere Stelle gesetzt, bedeutet einen höhern, oder tieferen Ton, und zwar hier der Punkt auf der untersten Linie den Ton gross-C, der, zwischen der untersten und der 2ten Linie das grosse D, auf der zweiten Linie E, u. s. w., so dass die Stellen des Linienplans ganz den Buchstabennamen C, D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. w. entsprechen.

Es bräuchten aber auch nicht grade sämmtliche Linien und Zwischenräume dieses Linienplanes durch vorangeschriebene Buchstaben bezeichnet zu sein, sondern es wäre wohl hinreichend, auch nur einige Linien also zu bezeichnen, etwa wie in Fig. 1 *b*, oder auch nur eine einzige; weil man, nach solcher Vorzeichnung, alsdann die übrigen Stellen, auf- und abwärts, leicht abzählen kann. Denn wenn z. B. angezeigt ist, welche Linie den Ton f vorstellen soll, so ergiebt sich daraus von selber, dass die Note unter dieser Linie e, die über derselben aber g bedeutet, u. s. w.

Da es ferner auch theils unbequem, und selbst für das Auge ermüdend wäre, immer einen so brei-

ten Streifen von so vielen Linien zu gebrauchen, theils auch unnöthig, weil Singstimmen oder Instrumente gewöhnlich keinen so grossen Umfang haben, dass es so vieler Linien bedürfte, um ihre Töne darauf vorzustellen, so zieht man gewöhnlich nur fünf Linien. Wenn nämlich die Töne, welche man zu schreiben hat, nur hohe Töne sind, so sind die unteren Linien überflüssig, so wie im Gegentheil die oberen entbehrlich sind, wo nur tiefe Töne vorkommen. Es genügt daher, allemal jene fünf Linien zu haben, auf welchen und um welche diejenigen Töne ihren Sitz haben, die man am häufigsten zu brauchen gedenkt; und einen solchen Streifen von fünf gewählten Linien nennt man dann ein Sistem, Liniensistem, Notensistem, Notenliniensistem, Notenzeile.

Kommen dann auch Töne vor, welche um einige Stufen höher, oder tiefer liegen, als die gewählten 5 Linien reichen, so fügt man die fehlenden höhern oder tiefern Linien, in der Gestalt kurzer Striche, (Neben- oder Hilfslinien) über, oder unter den Hauptlinien, so oft wie nöthig, besonders hinzu: Fig. 2.

Um aber anzuzeigen, welche fünf Linien des grossen Linienplans die gewählten fünf Hauptlinien vorstellen sollen, schreibt man vor Eine derselben hin, welchen Ton sie andeuten soll. Siehe Fig. 3 *i*, 3 *k*, Fig. 4, Fig. 5.

Man sieht übrigens leicht, dass man, statt fünf Linien, wohl auch deren allenfalls sechs, oder etwa nur drei, oder vier gebrauchen könnte; — ja, auch wohl gar nur eine einzige, z. B. Fig. 5 *m*, welches grade so viel bedeuten würde, wie Fig. 5 *i*, *k*, oder *l*. In der That findet man zuweilen Noten auf vier,

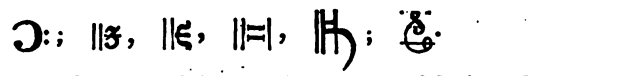
oder auf drei Linien geschrieben; z. B. in alten Kirchengesangbüchern. Indessen bieten weniger als fünf Linien doch zu wenig Umfang dar, und würden das besondre Hinzufügen kleiner Nebenlinien allzu oft nöthig machen; mehr als fünf Hauptlinien hingegen wären zu schwer zu überschauen; sie würden das Auge zu sehr anstrengen und ermüden. Das Sistem von fünf Linien ist daher in jeder Hinsicht das bequemste und zweckmässigste, eben darum auch allgemein und ausschliesslich eingeführt.

B.) Notenschlüssel.

§ XXIII.

Statt mit Buchstaben vor die Notenlinien zu schreiben, welchen Ton sie bedeuten sollen, hat der Gebrauch andere Zeichen eingeführt, welche vielleicht auch nur Verbildungen und Verzerrungen der ursprünglichen Buchstabenzeichen sind. Die Zeichen sind:

1; 2, 3, 4, 5; 6.



Das erste dieser Zeichen bedeutet das kleine f, und heisst deshalb f-Zeichen, oder auch f-Schlüssel; das zweite bedeutet das einmal gestrichene $\bar{c}$, und heisst darum $\bar{c}$-Zeichen oder $\bar{c}$-Schlüssel; es wird auch wie Nro. 3, oder 4, oder 5, und auch sonst noch verschiedentlich gestaltet. Das Zeichen No. 6 hingegen stellt $\bar{g}$ vor, und heisst daher $\bar{g}$-Zeichen, $\bar{g}$-Schlüssel.

Sulzer, und mit und nach ihm die meisten Schriftsteller, schreiben, durchaus unrichtig: «F-Schlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel»; ja Ersterer

lehrt sogar ausdrücklich von dem f-Zeichen, es bedeute die Note F, (!) das c̄-Zeichen die Note C, (!!) und das ḡ-Zeichen den Ton g, (!).

Je nachdem nun die Linien eines Notensistems durch Voransetzung des einen, oder des anderen dieser Zeichen bezeichnet werden, erscheinen die verschiedenen sogenannten Notenschlüssel.

Wenn man das f-Zeichen, 𝄢, auf die oberste Linie eines fünfzeiligen Notensistemes setzt, (Fig. 6 *i*) so deutet dies an, dass diese Linie als f-Linie, sohin als die 6te des grossen Linienplans Fig. 1 gelten, die untere also die 2te dieses letzteren vorstellen soll, u. s. w. woraus der Leser dann erkennen kann, dass eine Note auf der untersten Linie den Ton E bedeute; eine Note über dieser Linie aber F, die folgende G, u. s. w. Diese Art, das f-Zeichen zu setzen, sonst der tiefe Bassschlüssel genannt, ist nicht mehr üblich.

Wird aber das f-Zeichen auf die zweitoberste Linie gesetzt, Fig. 6 *k*, so wird dadurch angezeigt, dass die gebrauchten fünf Linien die 3te, 4te, 5te, 6te und 7te des grossen Plans vorstellen sollen, dass demnach eine Note auf der untersten den Ton G vorstellt, die Note über dieser Linie den Ton A, und so fort H, c, d, u. s. w. Jeder erkennt hierin den gewöhnlichen sogenannten Bassschlüssel, so wie auch, dass die angeführte Fig. 6 *k* mit der Fig. 5 *i* Eins und Dasselbe ist.

Rückt man um eine Linie weiter hinauf, und wählt sohin die Linien H, d, f, a, c̄, so dass die, welche f anzeigt, die mittlere wird, und setzt also auf diese das 𝄢 oder f-Zeichen; so versteht sich Alles so, wie Fig. 6 *l*. Dieser sogenannte Halb-

bass-, oder Bariton-Schlüssel ist wieder wenig gebräuchlich. Er könnte übrigens eben so gut auch durch das c̄-Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden, wie Fig. 6 *ll.* Denn wenn f auf der mittlern Linie steht, so steht auf der oberen c̄, und umgekehrt: wenn auf der oberen c̄ steht, so heisst die Mittlere f.

Rückt man noch eine Zeile weiter aufwärts, und wählt die Linien d, f, a, c̄, ē, so ist die f-Linie die zweite von unten. Dies kann man entweder durch ein f-Zeichen auf dieser zweiten Linie anzeigen, wie Fig. 6 *m*, oder eben so gut auch durch ein c̄-Zeichen auf der vierten, wie bei *mm.* Diese letztere Bezeichnungsart ist gebräuchlicher als die bei *m*; sie ist unser gewöhnlicher Tenorschlüssel. Vergleiche übrigens Fig. 4.

Noch um eine Linie höher gerückt, erscheint unser gewöhnlicher Altschlüssel: Fig. 6 *n*, oder, was dasselbe ist: Fig. 6 *nn.* Auch könnte er durch das ḡ-Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden, wie bei nnn. Weder die erste, noch die letztere Bezeichnungsart ist gebräuchlich, sondern nur die zweite. Vergl. übrigens Fig. 5 *l.*

Wieder eine Linie höher, kommt der, ebenfalls nicht mehr übliche, sogenannte *Mezzo-Soprano-*, oder Halbsopran-Schlüssel heraus: Fig. 6 *o.* Er könnte eben so gut auch so bezeichnet werden, wie bei *oo.*

Noch eine Linie höher, erscheint der gewöhnliche Sopranschlüssel: Fig. 6 *p*, welcher auch durch das ḡ-Zeichen auf der mittlern Linie dargestellt werden könnte, wie bei *pp*. Vergl. Fig. 5 *k.*

Wieder eine Linie höher, erscheint unser gewöhnlicher Violinschlüssel: Fig. 6 *q*, welcher ganz mit den Figuren 3 *k*, und 5 *i* übereinkommt.

Noch höher, der sogenannte **französische Violinschlüssel**, wo das $\bar{g}$-Zeichen auf der untersten Linie steht: Fig. 6 *r*. Er ist ausser Gebrauch gekommen, obwohl er für hohe Stellen bequemer wäre, als der gewöhnliche Violinschlüssel.

Aus der Zusammenstellung der sämmtlichen Schlüssel, und ihres Verhältnisses gegeneinander, in Fig. 6 und Fig. 1 *c* ersieht man, wie, z. B. der gewöhnliche Violinschlüssel, oder, wenn man so sagen will, die fünf Violinlinien, um eine Linie höher sind, als der gewöhnliche Sopranschlüssel oder die Sopranlinien, — um drei Linien höher als der Altschlüssel, — dieser um eine Linie höher als der Tenorschlüssel, u. s. w.

Ich rathe jedem, der sich nicht, im Verfolge seiner Studien, jeden Augenblick durch Unbekanntschaft mit den vorkommenden Schlüsseln, gehemmt sehen will, sich dieselben gleich jetzt geläufig zu machen.

Absichtlich hatte ich eben darum in der ersten Auflage dieses Buches die Beispiele bald in diesem, bald in jenem Schlüssel geschrieben. Um es jedoch so manchen Lesern hinreichend bequem zu machen, beschränke ich mich jetzo mehr auf den allgemeiner bekannten Bass- und Violinschlüssel.

Anmerkung.

Ich wiederhole mit entschiedener Ueberzeugung, dass die verschiedenen Schlüssel keineswegs eine beschwerliche Vervielfältigung der musikalischen Semiotik, keineswegs etwas Entbehrliches und folglich unnöthig Belästigendes sind, sondern, wie dies schon aus dem Obigen hervorgeht, vielmehr eine höchst schätzenswerthe **Erleichterung**, welche wir nicht aufgeben können, ohne uns entweder grossen Unbequemlichkeiten, oder aber den unangenehmsten Zweideutigkeiten und Unbestimmtheiten auszusetzen.

Denn man sage nicht, man könne mit nur zwei Schlüsseln, z. B. mit Violin-, und Bassschlüssel, vollkommen gut ausreichen. Um eine Stimme, oder einen Satz zu schreiben, welcher sich z. B. hauptsächlich in dem Tonumfange von c bis $\bar{c}$ herumdreht, ist der Violinschlüssel viel zu hoch, der

Basschlüssel aber viel zu tief, und nur der Altschlüssel wie eigens dazu gemacht, so wie der Tenorschlüssel für die Lage etwa von A bis ā, der Sopranschlüssel für die von g bis ḡ. Ebendarum waren mir in der ersten Auflage dieses Buches vorzüglich die mittleren Schlüssel (Tenor- und Altschlüssel,) so bequem und entsprechend, um Notenbeispiele in mittleren Lagen auf Einer Zeile darzustellen, indess ich in der gegenwärtigen Auflage die meisten Beispiele entweder auf zwei Notenzeilen bringen, oder viele Hilfslinien ansetzen, oder sie aus der Mittellage um acht Töne höher oder tiefer, oder in eine andere Tonart versetzen musste, welches alles ich weit lieber vermieden hätte.

Dies alles beweist wohl deutlich genug, wie wenig für die Semiotik dabei gewonnen ist, wenn man die Mittelschlüssel sämmtlich abschaffen, sich auf die beiden äusseren, den sehr hohen Violin- und den sehr tiefen Basschlüssel, beschränken, dadurch sich der grossen Bequemlichkeit, welche die Mittelschlüssel gewähren, berauben, und nicht wenigstens Einen beibehalten will, etwa den Altschlüssel, welcher zwischen den beiden äusseren so schön die Mitte hält, Fig. 1 *c*. Wohl könnte allenfalls der Sopranschlüssel durch den, nur um Eine Linie höheren Violinschlüssel ersetzt werden, und der Tenorschlüssel, zur Noth, bald durch den Alt-, bald durch den Basschlüssel: der Altschlüssel aber ist, weder in der Tiefe durch den, dazu viel zu hohen Violinschlüssel zu ersetzen, noch in der Höhe durch den allzu tiefen Basschlüssel. Denn wie sollte z. B. der Akkord [c g ē c̄] Fig. 7 *l* im Violin-, oder im Basschlüssel geschrieben werden? —

Man sage auch nicht, die mittleren Schlüssel könnten durch die, um ungefähr eine Oktave höheren oder tieferen äusseren vertreten werden, z. B. der Tenorschlüssel durch den Violinschlüssel; denn fürs Eine kann er dies nur dadurch, dass man letzteren sich um eine Oktave tiefer denkt; und thut man dieses, so lässt sich fürs Andere nicht einsehen, was man dabei gewinnt, einen und denselben Schlüssel bald so, bald anders, bald um eine Oktave höher, bald tiefer verstehen zu müssen. Es ist wohl nicht schwerer, den Tenorschlüssel so zu lesen, wie er ist, als den Violinschlüssel so, wie er nicht ist, und einen wie Fig. 7 *i* geschriebenen Satz so lesen, denken und spielen zu müssen, wie bei *k*.

Endlich aber, und selbst wenn die verschiedenen Schlüssel wirklich an sich so zwecklos wären, wie sie es doch nicht sind, so mögte ich doch selbst dann nicht rathen, die (an sich doch wahrlich nicht schwer zu erwerbende) Vertrautheit mit denselben zu vernachlässigen, und dadurch unfähig zu bleiben, alle dermal existirende Partituren unserer herrlichsten Tonsetzer, in welchen all diese Schlüssel nun doch einmal vorkommen, zu lesen.

§. XXIV.

Kommen in einem Satze bald hohe bald tiefe Noten vor, welche allzuviele Neben- oder Hilflinien erfodern würden, so wechselt man auch wohl mitten in der Phrase den Schlüssel, z. B. Fig. 8 *i*, *k*.

Sollen hingegen sehr hohe und auch sehr tiefe Noten zugleich geschrieben werden, so setzt man zwei, oder auch mehrere Notensisteme übereinander, wie Fig. 7 *i* oder *k*. (Vergleiche, in der 1ten Abtheilung, das Kapitel über Partitur.)

C.) Chromatische, oder Versetzungs-, und Widerrufungszeichen.

§ XXV.

Wir haben bisher nur gesehen, wie jeder Ton einer jeden langen Taste auf einer Stelle des Liniensistems dargestellt wird. Was nun die Töne der kurzen angeht, so kommen diese, eben so wie sie sich, statt eigener Buchstabennamen, mit dem Entlehnen abgeleiteter Namen begnügen müssen, so auch in Ansehung der Plätze auf den Notenlinien zu kurz. Denn da diese nur für die Töne der langen Tasten Plätze haben, so sind für die fünf Töne der kurzen keine eigenen Plätze mehr übrig; diese müssen sich daher welche auf den Stellen der Töne der langen Tasten entlehnen; und darum kann z. B. der Ton zwischen c und d, welcher immer nur entweder als ein erhöhtes c, oder als ein erniedertes d benennt wird, auch auf den Notenlinien nur entweder durch eine Note auf der c-Linie, oder auf der d-Linie vorgestellt werden; der Ton zwischen d und e

entweder als Erhöhung von d, oder als Erniederung von e, u. s. w.

Dies geschieht indem man die Note auf die Stelle desjenigen natürlichen Tones setzt, von welchem der abgeleitete seinen Namen entlehnt, dieser Note aber ein Zeichen beigiebt, welches eine Erhöhung, oder eine Erniederung anzeigt: Versetzungs-, oder chromatische Verwandlungszeichen, kürzer chromatische Zeichen.

§ XXVI.

Das Zeichen der Erhöhung um eine Taste ist bekanntlich das sogenannte Kreuz, ♯; als Erniederungszeichen aber bedient man sich des Zeichens ♭. Z. B. eine Note auf der g-Stelle, wenn ein Kreuz ♯ davor steht, bedeutet gis, ges aber wenn ein ♭ davor gesetzt ist. Von daher nennt man den Ton gis auch wohl g♯, g-Kreuz, und den Ton ges auch g♭, g-be.

Da diese Zeichen die Note, vor der sie stehen, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann man durch dieses Mittel nicht allein jede kurze Taste nach Belieben, bald als Erniederung der höhern, bald als Erhöhung der tieferen langen darstellen; sondern auch lange Tasten selbst können als Versetzungen geschrieben werden, und so unter entlehnten Namen auftreten. Vergl. § XVIII.

Man hat auch doppelte Versetzungszeichen eingeführt, welche um zwei Tasten erhöhen, oder erniedern: das doppelterhöhende sogenannte spanische Kreuz, 𝄪, und das doppelterniedernde grössere ♭♭, (statt dessen man jedoch meistens zwei ♭

von gewöhnlicher Grösse setzt,) und so kann die Taste, welche sonst G heisst, als FX oder F𝄪, d. h. Fisis oder F-Doppelkreuz, die, welche sonst D heisst, als E♭, E♭♭, d. h. Eses oder E-doppelbe geschrieben werden, die A-Taste als H♭, oder H♭♭, Heses oder Bes, u. s. w. Vergl. Seite 34.

§ XXVII.

Das Widerrufungszeichen, ♮, auch Wiederherstellungs-, oder Auflösezeichen, oder kurz: Auflöser genannt, hebt die Giltigkeit eines dagewesenen Versetzungszeichens wieder auf, so dass eine Note, welche sonst, vermöge eines dagewesenen Erhöhungszeichens, z. B. gis bedeuten würde, durch ein vorangesetztes Auflösezeichen, wieder g, (oder, wie man es nennt, g-natürlich, g♮,) bedeutet.

Da das Auflösezeichen, wie man sieht, bald eine Erniederung, bald eine Erhöhung widerruft, indem es bald eine chromatisch erniedert gewesene Note wieder zur natürlichen Höhe erhebt, bald eine chromatisch erhöht gewesene wieder herabsetzt, so ist es selbst, im Vergleich gegen die widerrufene Erniederung, oder Erhöhung, bald ein erhöhendes, bald erniederndes ♮, und also bald Erhöhungs-, bald Erniederungszeichen, oder, recht genau ausgedrückt, Wiedererhöhungs-, und Wiedererniederungszeichen, und also immer gewissermasen zweideutig.

Anmerkung.

Obgleich diese Zweideutigkeit nicht grade eine wesentliche Unvollkommenheit unserer Tonschrift ist, so wäre doch zu wünschen, wir hätten lieber zwei verschiedene Zeichen; eines als Zeichen der Wiedererhöhung, und ein anderes für die Wiedererniederung. Besonders unbequem äussert sich die Zweideutigkeit des Widerrufungszeichens da, wo ein Tonstück

aus einer Tonart in eine andere transponirt werden soll, weil man sich da die jeweilig vorkommenden Wiederherstellungszeichen bald als Erhöhungszeichen, bald als Erniederungszeichen, und bald als Auflösezeichen denken muss, und umgekehrt die vorkommenden ♯ bald als ♯, bald als ♮, die ♭ aber bald als ♭ bald als ♮. Wenn man nämlich einen Satz wie z. B. Fig. 9 *i*, welcher im Ganzen aus *C*-dur geht, aus *C* ins *F*-dur übersetzen will, wie bei Fig. *k*, so sieht man wohl, dass man, beim zweiten Viertel, statt eines ♯, ein ♮, beim vierten aber an die Stelle des ♮ ein ♭ setzen muss. Umgekehrt müsste man beim Uebersetzen des Beispiels aus *F* ins *C*, beim zweiten Viertel statt des ♮ ein ♯, beim vierten aber statt des ♭ ein ♮ setzen. Beim Transponiren aus *C* ins *G*, Fig. 9 *l*, wird da, wo bei *i* ein ♯ stand, wieder ein ♯ gesetzt, und eben so für das ♮ wieder ein ♮; — eine Zweideutigkeit, welche den Nachtheil hat, dass man wenigstens nicht immer gleich auf den ersten Blick errathen kann, ob ein vorkommendes Auflösezeichen ein erhöhendes, oder ein erniederndes sei. — Die im folgenden § erwähnte Gewohnheit der älteren Tonsetzer scheint übrigens zu beweisen, dass schon diese das Unzweckmässige der hier gerügten Zweideutigkeit gefühlt haben.

§ XXVIII.

Unsere ältern Tonsetzer gebrauchten das ♮ nur zum Widerruf eines ♭, nicht aber auch zum Widerruf eines ♯, also nur als Wiedererhöhungszeichen, nicht aber auch als Wiedererniederungszeichen, und bedienten sich, zum Zeichen der Wiedererniederung, lieber des Erniederungszeichens ♭, nach welcher Schreibart also z. B. der obige Satz Fig. 9 *i* aussehen würde wie bei *m*. Diese Schreibweise setzt indessen nur an die Stelle einer geringen Zweideutigkeit eine grössere, und ist heut zu Tage wieder ganz ausser Gebrauch. Hier erwähnet man ihrer blos geschichtlich, und zum Verständnis alter Musikalien.

§ XXIX.

Die Entstehung der chromatischen Zeichen ♭, ♮, und ♯, hängt mit der, bereits im § XX erzählten Geschichte unserer Notennamen zusammen.

Als man, bei noch nicht erfundenem Notensisteme, die Töne noch durch Buchstaben schrieb, und mit dem Buchstaben B zwei verschiedene Töne bezeich-

nete, pflegte man, um doch irgend ein Unterscheidezeichen zu haben, das erniederte B, das sogenannte B *molle* durch ein, nach Art unserer heutigen lateinischen Lettern, also rundlich, gestaltetes b oder *b*, das sogenannte runde B, (B *rotundum*, französisch B *rond*, italienisch B *rotondo* oder *ritondo*,) zu bezeichnen, das ursprüngliche oder natürliche, nicht erniederte B aber, das sogenannte B *durum*, durch ein, nach Art der damaligen Fraktur- oder Mönchschrift, mehr eckig gebildetes b, (B *quadratum*, franz. *Bequarre*, auch B *quarre*, seltener B *quarré*, *becarre*, ital. B *quadro*, oder *Bisquadro*.

Auch nach Einführung des Notenliniensistems wurden die beiden verschiedenen B auf einer und derselben Notenstelle vorgestellt; allein es wurde der Note jedesmal ausdrücklich beigeschrieben, ob sie das ursprüngliche natürliche b, oder das erniederte *b* bedeuten solle, indem man im ersten Fall ein eckiges b, im zweiten Fall aber ein rundes *b* davor zeichnete.

Als demnächst auch die übrigen sogenannten chromatischen Töne in Gebrauch kamen, verfuhr man damit auf gleiche Weise, indem man jeden erhöheten oder erniederten Ton auf eben der Notenstelle vorstellte, welche dem natürlichen Tone angehört, z. B. den Ton gis durch eine Note auf der g-Stelle, und schrieb jedesmal davor «gis», u. s. w.

Bald musste aber freilich die Unbequemlichkeit solcher Schreibweise fühlbar werden, und man dachte auf kürzere Zeichen, mittels welcher für jede beliebige Note angedeutet werden konnte, ob sie den erhöheten, den erniederten, oder den ursprünglichen, natürlichen Ton dieser Stelle bedeuten solle.

Man wählte zu diesem Ende zum Zeichen der Erniederung das runde *b*, indem man dabei ohne Zweifel von der Idee ausging, dass dieses *b*, welches man nun doch schon einmal als Zeichen des erniederten Tones *b*, also als Zeichen der Erniederung der b-Stelle anzusehen gewohnt war, füglich zum Zeichen der Erniederung auch jeder andern Stelle erhoben werden könne. (Dass dadurch freilich ein neuer Misstand entsprang, indem nun ein

als Vertiefungen der nächstbenachbarten, tiefern, oder höhern langen Tasten, betrachtet und benennt werdenden Töne der kurzen: Semitone, oder halbe Töne zu nennen, auch abhängige oder abgeleitete Töne, (im Gegensatz der übrigen, welche sie unabhängige oder natürliche nennen,) oder auch wohl chromatische, d. i. farbige Töne, von daher, weil man die kurzen Tasten durch andere Farbe von den langen auszuzeichnen pflegt.

Sehr richtig sind, wie wir in der Folge einsehen werden, auch diese Benennungen freilich nicht; doch wollen wir den Namen natürliche Töne zu Bezeichnung der Töne der langen Tasten beibehalten.

Man kann die Silben is und es, welche solchergestalt den Notennamen angehängt werden, Anhängsilben, Versetzungssilben, oder auch chromatische Silben, chromatische Verwandlungssilben nennen; und zwar die Silbe is eine Erhöhungssilbe, es aber eine Erniederungssilbe.

§ XVIII.

Da die Anhängsilben den Ton, dessen Namen sie angehängt werden, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann, mittels derselben, zuweilen auch selbst eine lange Taste als Erhöhung, oder Erniederung, einer tieferen, oder höhern, benennet werden. Wenn man z. B. dem Ton E die Erhöhungssilbe is anhängt:

Eis

so bedeutet dieses den Ton, welcher um eine Taste höher ist als E, und diese Taste, welche sonst ihren eignen Namen F hat, erscheint so unter dem, von

als die andere, nämlich die eine z. B. auf einer Linie, die andre über, oder unter derselben: , oder , z. B. c-d, d-e, e-f, u. s. w., heisst um eine Stufe von jener entfernt.

Von zwei Noten, deren eine solchergestalt um eine Stufe höher als die andere ist, nennt man die unterste die erste, *prima*, oder die Prime, die höhere aber die zweite, *secunda*, oder Sekunde; und auch das Intervall, der Unterschied beider Tonhöhen, wird selbst Secunde genannt.

Das Intervall von zwei Noten, deren eine um zwei Stufen höher als die andere, wo folglich die obere, von der unteren oder ersten an gezählt, die dritte ist, kurz, das sich über drei Notenstellen erstreckende Intervall: oder , heisst Terz, z. B g-h, f-a, e-g, u. dergl.

Zwei Noten, welche um drei Stufen von einander entfernt sind, deren Intervall also vier Stellen umfasset: , oder , bilden eine Quarte, z. B. c-f, f-h, H-e, u. dergl.

Das Intervall von fünf Stellen, z. B. c-g, heisst Quinte, von 6: Sexte, von 7: Septime, von 8: Octave, von 9: None, von 10: Decime, von 11: Undecime, von 12: Duodezime, von 13: Terzdecime oder Tredecime, von 14: Quartdecime, von 15: Quintdecime, von 16: Sextdecime oder Sedecime, von 17: Septimedecime oder Septdecime.

Es wird übrigens nur höchst selten so weit gezählt; vielmehr gebraucht man grösstentheils nur die acht ersten der obigen Benennungen. So wie wir nämlich oben die Ordnungfolge der Buchstaben, als Namen der Notenstufen, sich von 8 zu 8 wieder-

holen sahen, und so wie je die achte Notenstelle wieder mit dem nämlichen Buchstaben bezeichnet wird, wie die erste (§ XVI), eben so wird häufig die None, weil sie die achte Stufe von der zweiten, also gleichsam eine andere Sekunde, nur nach verjüngtem Masstab ist, auch wieder Sekunde genannt, so die Dezime: Terz, weil sie gleichsam eine, nur im Umfang einer höhern Oktave gegriffne, verjüngte Terz ist; so die Undezime: Quarte, die Quindezime oder Doppeloktave: Oktave, u. s. w.

Die höheren Zählnamen der Intervalle sind indessen nicht gänzlich entbehrlich; denn theils bedarf man ihrer da, wo es eben darauf ankommt, bestimmt anzudeuten, in welcher Entfernung vom ersten Ton eine Terz gemeint ist; ob es z. B. eine wirkliche Terz c-e, oder die Dezime c-$\bar{e}$ sein soll, oder gar die Septimedecime C-$\bar{\bar{e}}$; — theils bedient man sich insbesondere der Benennung None auch in einem gewissen besondern Falle, wovon später die Rede sein wird.

§ XXXIV.

Die Zählung der Intervalle geschieht, wie wir bisher gethan, immer von unten hinauf, und z. B. der Ausdruck Terz bedeutet daher allemal die dritte Stufe aufwärts gezählt; es wäre denn das Gegentheil ausgedrückt, durch den Beisatz «Unter-»; z. B. E ist die Unterterz von G, die Unterquinte von H, die Unteroktave von e, u. dgl.

C) Beinamen der Intervalle.

§ XXXV.

Bei der vorstehenden Betrachtung der Intervalle nach ihrer Stufenzahl ist es wohl jedem Leser schon

Allein, statt dem ursprünglichen natürlichen B seinen angestammten Namen B zu lassen, und den neuen Namen H dem nachgebornen erniederten B zu geben, nahm man, wunderlich genug, dem ursprünglichen natürlichen, (hohen) B seinen angestammten Namen B hinweg, drang ihm dafür den Namen H auf, und ertheilte dem neuen, erniederten B, den, sonst das ursprügliche natürliche B bezeichnenden Namen B. Nach solchem Namentausche hiess also dieselbe Tonreihe, welche vorher

C D E F G A B c d u. s. w.

geheissen hatte, nunmehr

C D E F G A H c d u. s. w.

Der Einfall, dem, durch chromatische Verwandlung entstandenen Tone nicht nur einen eignen Buchstabennamen zu geben, sondern auch einen Namentausch vorzunehmen, war schon an sich nicht sehr zu billigen; und hätte man, bei Einführung der übrigen chromatischen Töne, es, eis, as, ais, ges, gis, fisis u. s. w., wo also jede Stufe, nicht, wie Manche sich unrichtig ausdrücken, zwei, sondern wenigstens drei, wo nicht mehr, sogenannte Saiten bekam, hätte man, sag ich, dabei auf gleiche Art, und zwar eben so planlos und folgewidrig, verfahren wollen, wie in Ansehung der Töne H und B geschehen war, so hätten wir jetzt ein wunderliches Chaos von Notennamen! Zum Glück aber verfiel man bald auf den passenderen Gedanken, einem jeden, durch chromatische Verwandlung eines bisher bekannten Tones entstandenen neuen Tone den Stammnamen desjenigen beizulegen, aus dem er entstanden war, und ihn nur durch die chromatischen Verwandlungs- oder Anhängsilben is und es von jenem zu unterscheiden; so dass jeder chromatisch abgeleitete Ton durch den beibehaltenen Stammnamen auf den zurückwies, aus welchem er durch chromatische Verwandlung abgeleitet war.

Nach dieser, allerdings planmässigeren Idee,

hätte nun das erniederte H auch Hes heissen müssen. Ja, man konnte sogar vollends dem ursprünglichen natürlichen B (unserm jetzigen H) seinen angestammten Namen B wiedergeben, so dass die natürliche Tonreihe dann wieder

C D E F G A B c d e f g u.s.w.

hiesse, wo dann das, was wir heut zu Tage B nennen, als ein erniedertes B, Bes heissen würde. Allein der deutsche Sprachgebrauch beharrt beim Namen H für das ursprüngliche, natürliche B, und für das erniederte B beim Namen B; und daher also heisst die sogenannte natürliche Tonreihe bei uns bis auf den heutigen Tag

C D E F G A H c d e u.s.w.,

indess der Buchstabe B nur erst als Name eines chromatisch erniederten Tones vorkommt. In andern Ländern hingegen, namentlich in Holland und Engelland, heisst der Ton, welchen wir H nennen, wirklich B, und zwar, zur Unterscheidung vom erniederten B, in Engelland B *sharp*, in Holland B *kruis*, das erniederte B selbst aber dort B *flat*, hier B *bemol*.

Dies ist, so kurz als es sich, ohne Unvollständigkeit, darstellen liess, die Entstehungsgeschichte unserer Notennamen, und insbesondere der Aufnahme des H mitten in die Reihe der übrigen Buchstaben. Manche wissen sich viel damit, die musikalische Terminologie darum unphilosophisch zu schelten, und wollen sie wohl gar umschmelzen. Einer hat sogar ein ganzes Büchlein darüber geschrieben, nämlich: Jos. Fr. Schwanenberg, Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet, und es in Wien und Leipzig 1797 drucken lassen. Auch J. J. Klein dringt, im 1. Jahrgange der Leipz. allg. musik. Zeitg. S. 641 ff. auf eine Reform. — Damit wäre uns ja recht geholfen!

weil diese, wie vorhin erwähnt, gewissermasen nur halb so gross ist als jene. Zuweilen gebraucht man in eben diesem Sinn auch die Namen ganzer, und halber Ton.

Auf gleiche Weise findet man in der Reihe der natürlichen Töne zweierlei Terzen, je nachdem die zwei Tonstufen, aus welchen die Terz besteht, beide gross sind, wie bei den Terzen C-E, F-A, [illegible]-H, oder die eine gross, die andere klein, wie D-F, E-G, A-c, H-d:

Eine Terz, welche aus zwei kleinen Stufen bestünde, kommt in der Reihe der natürlichen Töne nicht vor, weil in dieser Reihe nirgend zwei kleine Tonstufen nebeneinander folgen. Vergl. die Figur Seite 59.

Ausser den obenerwähnten, in der Reihe der natürlichen Töne liegenden, kleinen, und grossen Terzen, lassen sich, mittels chromatischer Erhöhung, oder Erniederung, eines, oder beider Töne, noch viele andere gleich grosse nachbilden, z. B.

Kleine Terzen: C-Es, Cis-E, G-B, Fis-A, Des-Fes, Ges-H𝄫, Fisis-Ais, u. s. w.

Grosse Terzen: D-Fis, As-c, Fis-Ais, Ges-B, Cis-Eis, Ces-Es, Dis-Fisis, H𝄫-des, u. s. w.

Eben so findet man in der Reihe der natürlichen Töne zweierlei Quarten, je nachdem nämlich unter den drei Stufen, welche die Quarte umfasst, eine kleine und zwei grosse, oder alle drei gross sind. Auch hier legen wir daher einer Quarte der

ersteren Art den Namen klein bei, und nennen die andere gross. Klein sind die Quarten C-F, D-G, E-A, G-c, A-d, H-e; gross ist nur die einzige Quarte F-H. — Eine Quarte welche noch grösser wär als die grosse, findet sich in der Reihe der natürlichen Töne eben so wenig, als eine noch kleinere als die kleine.

Beispiele von kleinen Quarten welche durch chromatische Versetzungen dargestellt werden, sind: Fis-H, F-B, Dis-Gis, Es-As, Ais-dis, Ces-Fes, Cisis-Fisis, H𝄫-eses, u. a. m.

Grosse Quarten: D-Gis, A-dis, Es-A, H-eis, Ces-F, Cis-Fisis, H𝄫-es, u. s. w.

Statt der Benennung grosse Quarte, wird häufig auch der Name übermässige Quarte gebraucht. Wir finden es jedoch folgerechter, zu Unterscheidung der zweierlei Gattungen von Intervallen, welche in der Reihe der natürlichen Töne vorkommen, als unterscheidende Beinamen überall gleichförmig die Ausdrücke klein, und gross, zu gebrauchen, und die Namen Vermindert und Uebermässig für die Intervalle der im folgenden § erwähnter Gattung zu versparen. — Auch wird die grosse Quarte, nicht selten falsche Quarte, genannt, auch zuweilen Tritonus, Dreiton, weil sie drei grosse, sogenannte ganze Tonstufen, drei ganze Töne umfasst.

Auch wird, statt kleine Quarte, häufig der Ausdruck reine Quarte gebraucht. Allein auch hier ziehen wir, aus besagten Gründen, die gleichförmigere Benennung kleine Quarte vor, und versparen das Beiwort Rein zu etwas Anderem.

Quinten finden sich ebenfalls von zweierlei Grösse, je nachdem unter den vier Tonstufen, welche die Quinte umfasst, zwei kleine und zwei grosse sind, oder drei grosse und nur eine kleine. Klein ist nur die Quinte H-f, gross sind alle übrigen.—

Noch kleinere und noch grössere finden sich in der Reihe der natürlichen Töne nicht.

Kleine Quinten mittels chromatischer Versetzungen, sind z. B.: Gis-d, Dis-A, A-es, Eis-H, F-ces, Fisis-cis, Es-H𝄫, u. s. w.

Grosse Quinten: H-fis, B-f, Fis-cis, As-es, Eis-His, Fes-ces, Fisis-cisis, Eses-H𝄫, u. a. m.

Statt der Benennung grosse Quinte, wird häufig der Name reine Quinte gebraucht, und statt des Ausdrucks kleine, nicht selten der Namen verminderte oder auch falsche Quinte. Wir aber bleiben auch hier lieber den einmal angenommenen Unterscheidungsnamen treu, und gleichförmig.

Man wird übrigens hier bemerken, dass die kleine Quinte, rücksichtlich der Tastenzahl, der grossen Quarte gleich, und in dieser Hinsicht also mehrdeutig ist. Wir werden darauf zurükkommen.

Kleine Sexte heisst diejenige, unter deren fünf Tonstufen zweie klein und dreie gross sind; sind aber darunter viere gross und nur eine klein, so heisst die Sexte gross. Klein sind also, in der natürlichen Tonreihe, die Sexten E-c, A-f, H-g; grosse Sexten aber sind: C-A, D-H, F-d, G-e. Kleine Sexten mittels chromatischer Versetzungen sind z. B. Gis-e, Fis-d, C-As, Ais-fis, B-ges, Fisis-dis, Des-H𝄫, u. a. m. Grosse hingegen: Es-c, E-cis, Gis-eis, Fes-des, H𝄫-ges, Ais-fisis u. s. w.

Auf ähnliche Art ergeben sich kleine, und grosse Septimen, je nachdem unter den sechs Tonstufen, aus welchen das Intervall besteht, sich vier grosse und zwei kleine, oder aber fünf grosse und nur eine kleine befindet. Klein sind, in der natürlichen

Tonreihe, alle Septimen bis auf die beiden: C-H, und F-e. Andere kleine Septimen mittels chromatischer Versetzungen sind z. B. Cis-H, F-es, Ais-gis, As-ges, Eis-dis, Des-ces, Fisis-eis, Ces-Bes, u. a. m. Grosse aber: A-gis, G-fis, B-a, H-ais, Ges-f, Cis-His, Fes-es, H𝄫-as, Gis-fisis, u. s. w.

Die Oktave ist in der Reihe der natürlichen Töne überall nur nach einerlei Mas, oder, wie man es nennt, nur als reine Oktave zu finden, nirgend eine, welche grösser wäre, als die andere. Es kann daher von kleiner, und grosser Oktave keine Rede sein. — Eben so wenig auch von grosser, oder kleiner Prime.

Kleine, und grosse Nonen, Dezimen, Undezimen u. s. w. sind Wiederholungen der kleinen, und grossen Sekunden, Terzen, Quarten, u. s. w.

2.) Verminderte, und übermässige Intervalle.

§ XXXVII.

Wir haben gesehen, dass schon in der Reihe der natürlichen Töne, Intervalle von einerlei Zählnamen, und doch von zweierlei Grösse, vorkommen. Der Unterschied zwischen grossen, und kleinen Intervallen, betrug überall eine Taste. Noch grössere Unterschiede finden sich dort nicht; wohl aber kann man solche durch Hilfe chromatischer Versezzung, wenigstens des einen der beiden Töne, darstellen, z. B. eine Sekunde F-Gis, welche grösser ist als diejenigen, welche wir bis jetzt unter dem Namen von grossen kennen gelernt, — eine Terz, Dis-F, welche noch kleiner ist als eine kleine, u. dgl.

Solche Intervalle, welche noch um eine Taste grösser, oder kleiner sind, als sie in der Reihe der natürlichen Töne zu finden sind, also noch um eine Taste grösser als gross, oder kleiner als klein, nennt man übermässige, und verminderte.

§ XXXVIII.

Hiernach heisst

1.) Das Verhältnis zweier Töne, welche beide auf einer und derselben Notenstelle stehen, deren einer aber um eine Taste höher ist als der andere, z. B. c-cis, es-e, u. s. w. übermässige Prime, weil der Unterschied der Tonhöhe zwischen beiden um eine Taste grösser ist, als er sich in der Reihe der natürlichen Töne bei Primen findet. Dort ist nämlich zwischen zwei Tönen, welche beide auf einer und derselben Notenstelle stehen, gar kein Unterschied; c und cis aber sind um eine Taste verschieden, d. h. also um eine Taste mehr als, in der Reihe der natürlichen Töne, der Unterschied zweier auf einer und derselben Stelle wohnenden Töne betragen kann.

Statt des Namens übermässige Prime, gebraucht man auch oft den Namen: chromatisches Intervall, (weil beide Töne nur um so viel von einander verschieden sind, als ein chromatisches Zeichen ausmacht,) oder auch Semiton, halber Ton, chromatischer halber Ton.

Man hüte sich, die Begriffe von solchen übermässigen Primen (chromatischen halben Tönen), und von kleinen Sekunden oder kleinen Tonstufen (sogenannten halben Tonstufen) miteinander zu verwechseln. Beide sehen einander auf dem Klaviere vollkommen ähnlich. Sowol die übermässige Prime oder der chromatische halbe Ton, als die kleine Stufe, besteht aus zwei Tönen zweier hart neben-

einander liegenden Tasten; und diese Aehnlichkeit verleitet die Mindergeübten leicht, eines mit dem andern zu verwechseln: allein beide sind, der erwähnten Aehnlichkeit ungeachtet, wesentlich verschieden. Zwei Töne, die gegen einander eine übermässige Prime, einen chromatischen halben Ton, ausmachen, stehen beide auf einer und derselben Stelle und sind nur durch ein chromatisches Zeichen verschieden; beide erhalten ihre Benennung von einem und demselben Buchstaben; nur wird der eine vom andern durch eine chromatische Anhängsilbe is oder es ausgezeichnet; z. B. Ges-G, G-Gis. Dies alles ist anders bei der kleinen Tonstufe. Dort steht jeder der zwei Töne auf einer andern Notenstelle, und jeder wird durch einen andern Buchstaben bezeichnet, z. B. Fis-G, G-As, u. s. w.

Ungeachtet aber eine kleine Sekunde oder kleine Stufe etwas ganz anderes ist, als eine übermässige Prime oder ein chromatischer halber Ton, so nennen doch manche Musiker auch die kleine Stufe einen halben Ton, nur geben sie, um beide voneinander zu unterscheiden, jenem den Beisatz: grosser halber Ton, diesem hingegen: kleiner halber Ton. Diese, ohnehin ziemlich verwickelten Kunstausdrücke, geben aber gar leicht Anlass zu denen Missverständnissen und Begriffverwirrungen, vor welchen wir eben gewarnt haben. Viel natürlicher, einfacher und sachgemässer ist's, kleine Tonstufen immer nur kleine Tonstufen, und nie halben Ton zu nennen, wodurch auf einmal die wunderliche Unterscheidung von grossen halben, und kleinen halben Tönen, erspart wird.

Eben so wär es gut, auch den Ausdruck halbe Stufe zu vermeiden, indem man darunter bald übermässige Primen, (chromatische halbe Töne) bald auch kleine Sekunden versteht, (S. 59 unten) wodurch ebenfalls leicht Begriffverwirrung entsteht, welche wieder nur sehr mühsam, durch die Anhängsel grosse, und kleine halbe Stufe, vermieden wird.

Im Gegensatze der übermässigen Prime, wird die nicht übermässige, der wirkliche Einklang, (S. 55) gewöhnlich reine Prime genannt.

2.) Verminderte Sekunde ist die, welche noch um eine Taste enger ist als eine kleine, z. B. His-c, Eis-F, H-ces, E-Fes, Gis-As, Fisis-G, D-Eses, u. a. m. Sie ist also so zu sagen ein enharmonisches Intervall, oder, mit andern Worten, sie ist das Verhältnis zweier enharmonisch parallelen Töne, (S. 35) und darum an sich selbst ein mehrdeutiges Intervall (S. 40) indem es auf dem Klavier aussieht wie eine reine Prime.

Die übermässige Sekunde ist noch um eine Taste weiter als die grosse, z. B. F-Gis, C-Dis, G-Ais, D-Eis, A-His, Ces-D, As-H, Des-E, Ges-A. Ces-D, Fes-G, B-cis, Es-Fis, E-Fisis, Eses-F, u. a. m.

3.) Verminderte Terzen sind z. B. Dis-F, Ais-c, Eis-G, His-d, E-Ges, H-des, D-Fes, A-ces, G-H𝄫, Cisis-E, Gis-B, Cis-Es. Den Tasten nach, ist die verminderte Terz, einer grossen Sekunde, z. B. Cis-Dis oder Des-Es ganz gleich.

Uebermässige Terzen sind z. B. F-Ais, Ges-H, C-Eis, H𝄫-d, u. s. w.

4.) Verminderte Quarten sind z. B. Dis-G, E-As, His-e, c-fes, Fisis-H, F-H𝄫, u. s. w.

Uebermässige Quarten in unserm Sinne des Wortes, d. h. noch um eine Stufe weiter als die grosse, sind z. B. f-bis, fes-h, c-fisis, Heses-e, Es-Ais, u. s. w. Dass der Name übermässige Quarte bei manchen Tonmeistern etwas anderes bedeutet, haben wir schon S. 61 bemerkt.

5.) Verminderte Quinten in unserm Sinn, d. h. noch um eine Stufe enger als die kleine, sind z. B. His-f, H-fes, Fisis-c, E-H𝄫, u. s. w. Auch hier erinnern wir uns von S. 62, dass manche Musiker unter dem Namen verminderte Quinte etwas anderes verstehen.

Uebermässige Quinten sind z. B. G-Gis, G-dis, As-e, c-his, Fes-c, H-fisis, Hbb-f, u. s. w.

6.) Verminderte Sexten sind z. B. H-ges, Ais-f, Eis-c, E-ces, Fisis-d, D-Bes, Fis-des, u. a. m.

Uebermässige Sexten: Es-cis, Ges-e, F-dis, G-eis, ces-a, Hbb-g, E-cisis, As-fis, u. a. m.

7.) Verminderte Septimen sind z. B. H-as, Gis-f, Cis-B, His-a, G-fes, Fisis-e, F-eses, Fis-es, u. s. w.

Uebermässige Septimen: Fes-e, c-his, G-fisis, Eses-d, As-gis, u. s. w.

8.) Auch die Oktave, welche wir, in der Reihe der natürlichen Töne nur von einerlei Grösse, nur rein gefunden, (S. 163) kann, durch chromatische Versetzung, kleiner, oder grösser dargestellt werden, als sie sich in der Reihe der natürlichen Töne findet. In jenem Falle kommt ihr der Name verminderte, in diesem aber der Name übermässige Oktave zu.

Verminderte Oktaven sind z. B. E-es, Dis-d, F-fes, His-h, Cisis-cis, Eses-es, u. dgl.

Uebermässige Oktaven: Es-e, B-h, D-dis, Fes-f, H-his, Cis-cisis, Eses-es, u. s. w.

Im Gegensatze der verminderten und übermässigen Oktaven wird die, welche weder vermindert noch übermässig ist, wie schon gesagt, reine Oktave genannt.

9.) Verminderte und übermässige Nonen, Dezimen, u. s. w. sind nur Wiederholungen von dergleichen Sekunden, Terzen, u. s. w. um eine Oktave vergrössert.

5.) Doppeltverminderte, und doppeltübermässige Intervalle.

§ XXXIX.

Auch doppeltverminderte, und doppeltübermässige Intervalle lassen sich denken, z. B. eine doppelt-übermässige Sekunde: ges-ais, eine doppeltübermässige Oktave: B-his, eine doppeltverminderte: His-b, u. dgl.

Ja, auch mehr als doppelt verminderte, und eben so übermässige Intervalle sind nicht undenkbar.

D.) Zeichen für die verschiedenen Tonentfernungen.

§ XL.

Um die verschiedenen Tonentfernungen durch kurze Zeichen vorzustellen, bedient man sich füglich unserer gewöhnlichen Ziffern, so dass, z. B. die Ziffer 2 das Intervall der Sekunde vorstellt, die Ziffer 3 eine Terz, 4 die Quarte, u. s. w. Insbesondere wollen wir die kleinen Intervalle durch einen Punkt vor der Ziffer anzeigen, die grossen aber durch einen Punkt nach derselben, die verminderten durch zwei Punkte vor, — die übermässigen aber durch zwei solche nach der Ziffer.

Diesemnach bedeutet z. B.

das Zeichen ·6 eine kleine Sexte,
— — 6· eine grosse,
— — ··6 eine verminderte,
— — 6·· eine übermässige.

E.) Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§ XLI.

Wirft man einen Blick auf die sämmtlichen bisher aufgezählten Intervalle, so bemerkt man, dass

alle, ohne Ausnahme, mehrdeutig sind. Wir haben auf diese Mehrdeutigkeit bei einigen schon im Voraus aufmerksam gamacht, z. B. bei der kleinen Quinte, bei der übermässigen Prime, und bei der verminderten Sekunde. Aber auch alle übrigen sind es.

Es treffen nämlich in Ansehung der Tastenzahl zusammen

1.) Grosse Intervalle mit anderen kleinen. Dies ist der Fall in Ansehung der grossen Quarte und kleinen Quinte; z. B. F-H und H-f; Gis-d und d-gis, u. dgl.

2.) Grosse Intervalle mit anderen verminderten, nämlich

a.) die grosse Sekunde mit der verminderten Terz, z. B. c-d und His-d, H-cis und H-des, u. s. w.

b.) die grosse Terz mit der verminderten Quarte, z. B. c-e und c-fes oder His-e;

c.) die 5' mit der "6; z. B. c-g und His-g;

d.) die 6' mit der "7; z. B. A-fis und A-ges;

e.) die 7' mit der "8; z. B. B-a und Ais-a.

3.) Kleine Intervalle mit andern übermässigen

a.) die '2 mit 1";

b.) — '3 — 2";

c.) — '4 — 3";

d.) — '6 — 5";

e.) — '7 — 6".

Auf gleiche Weise kann man finden, dass auch verminderte Intervalle mit übermässigen zusammentreffen, und umgekehrt; z. B. 4" und "6: F-His und Eis-c, u. dgl.

Einem Anfänger könnte es nützlich sein, alle Intervalle nun auch aus diesem Gesichtspunkte für sich selber noch einmal durchzugehen, und sich etwa eine Tabelle folgender Art darüber aufzusetzen:

«Zwei Töne, die auf einer und derselben Taste liegen, «können sein: reiner Einklang, z. B. e-e, oder verminderte «Sekunde, z. B. e-fes.

«Zwei Töne, die auf zwei unmittelbar neben einander «liegenden Tasten wohnen, können sein: übermässige Prime, «oder kleine Sekunde, oder auch doppelt verminderte Terz, «z. B. e-eis, e-f, eis-ges, u. s. w.

«Zwei Töne, wo eine Taste zwischen liegt, können sein: «entweder 2, z. B., e-fis, oder 3, e-ges, u. s. w.

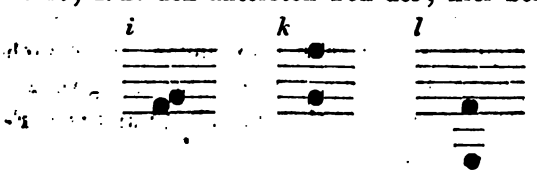
«Zwei Töne, zwischen denen zwei Tasten liegen, können «sein:

u. s. w. u. s. w.»

F) Umkehrung der Intervalle.

§ XLII.

Wenn man, von zwei verschiedenen Tönen, den tiefsten um eine Oktave, oder um eine Doppeloktave u. s. w. erhöht, so dass er höher wird als der andere welcher zuvor der höhere war, oder, was auf Dasselbe heraus kommt, wenn man den höheren Ton oktavenweise so lang erniedert, bis er tiefer wird als der andre, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das Unterste zu oberst kehrt, z. B. den untersten Ton des, hier bei *i*



vorgestellten Intervalls um eine Oktave höher verlegt, wie bei *k*, oder, wie bei *l*, den höheren um acht Töne tiefer, (welches letztere in dieser Hinsicht Dasselbe ist, indem es auf Eins herauskommt,

ob man den tiefen Ton über den höheren erhebt, oder den höhern unter jenen hinabrückt, indem dadurch allemal das Unterste zu oberst, und das Obere zu unterst zu stehen kommt,) so nennt man dies Verfahren Umkehrung oder Verkehrung des Intervalls.

Vorstehende Fig. *k* ist also die Umkehrung von *i*, oder, was Dasselbe ist, *i* die Umkehrung von *k*. Denn wenn man Fig. *k* wieder umkehrt, so kommt natürlicherweise wieder die Lage *i* heraus. Die zwei verschiedenen Lagen sind demnach, rückwärts wie vorwärts, eine wechselseitige Umkehrung der andern.

§ XLIII.

Da die Wesenheit einer Umkehrung darin besteht, dass von zwei verschiedenen Tönen der tiefere unter den höheren versetzt wird, oder umgekehrt, so folgt daraus:

1.) dass der Einklang, *unisonus*, die reine Prime, sich eigentlich nicht umkehren lässt, weil man von zwei Tönen, deren keiner höher ist als der andere, auch nicht den höhern unter den tiefern setzen kann.

2.) Es folgt zweitens daraus, dass man, um zwei Töne umzukehren, welche weiter als eine verminderte Oktave von einander entfernt sind, den oberen um zwei, oder mehrere Oktaven erniedern, oder den tieferen um ebensoviel erhöhen, oder aber beide zugleich um eine oder mehrere Oktaven gegen einander versetzen muss.

Denn wenn man z. B. von zwei Tönen, welche um eine None voneinander entfernt sind, z. B. c-d, den unteren nur um eine Oktave erhöht: c̄-d, so hat man

ihn dadurch noch keineswegs über den höheren hinaufgerückt, sondern man muss entweder das c um zwei Oktaven erhöhen: d-c̄, oder das d um zwei Oktaven herabsetzen: D-c, oder beide verrücken: d-c̄. Eben so wird der untere Ton einer reinen Oktave, z. B. c-c̄, wenn man ihn um nur sieben Stufen hinaufrückt, nur in den Einklang c̄-c̄ verwandelt.

§ XLIV.

Man bemerket leicht, dass, bei jeder Umkehrung, die Tonentfernungen nicht dieselben bleiben. Die zwei Töne, welche auf Seite 70 bei *i* um eine Sekunde entfernt waren, stehen, wenn sie, wie bei *k* oder *l*, gegeneinander verkehrt werden, um eine Septime von einander ab; oder, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch: aus der Sekunde wurde durch die Umkehrung eine Septime. Eben so wird die Terz zur Sexte, z. B. c-e wird e-c̄, oder E-c; und die Quarte wird Quinte; c-f: f-c̄, oder F-c; (weshalb denn auch Manche die Sekunde, die Terz und die Quarte Stammintervalle, die übrigen aber abstammende oder abgeleitete Intervalle nennen). Und da, wie wir eben gesehen, hier alles wechselseitig, und rückwärts wie voswärts gilt, so folgt daraus, dass die 7 umgekehrt sich in eine 2, die 6 in eine 3, und die 5 in eine 4 verwandelt, z. B. d-c̄ wird c-d, oder c̄-d; e-c̄ wird c-e, oder c̄-ē; f-c wird c-f, oder c̄-f̄. (Man könnte daher eben so gut die 7, 6 und 5 Stammintervalle nennen, und die 2, 3 und 4 als von jenen abgeleitet ansehen.)

Eine Uebersicht obiger Verwandlungen und Abstammungen gewährt nachstehende Tabelle:

Die 2 wird zur 7,
— 3 — — 6,
— 4 — — 5,
— 5 — — 4,
— 6 — — 3,
— 7 — — 2.

oder:

2, 3, 4, 5, 6, 7.
7, 6, 5, 4, 3, 2.

Man sieht aus diesen Tabellen, dass den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höhern; und zwar ganz natürlich: denn bei einer Umkehrung ist alles umgekehrt.

Nur die reine Oktave giebt in der Umkehrung kein anderes Intervall, sondern wieder eine reine Oktave, folglich nur wieder dasselbe Intervall in einer höhern oder tieferen Lage.

Auch geben alle Intervalle, welche grösser sind als eine reine Oktave, z. B. die Dezime, die None u. s. w. und selbst auch die übermässige Oktave, ebenfalls keine eigenen Umkehrungen, sondern nur eben die, wie die Terz, die Sekunde, die übermässige Prime, u. s. w.

§ XLV.

Was wir im vorstehenden § von den Zählnamen der Intervalle bemerkten, gilt, aus gleichen Gründen, von den Beinamen. Aus einem Intervalle mit dem Beinamen klein, wird eines mit dem Beinamen gross, und umgekehrt; aus verminderten Intervallen werden übermässige, aus übermässigen verminderte:

·2 — 7· — ·2
·3 — 6· — ·3
·4 — 5· — ·4
·5 — 4· — ·5
·6 — 3· — ·6
·7 — 2· — ·7

··2 — 7·· — ··2
··3 — 6·· — ··3
··4 — 5·· — ··4
··5 — 4·· — ··5
··6 — 5·· — ··6
··7 — 2·· — ··7
··8 — 1·· — ··8

d. h. die kleine Sekunde wird grosse Septime, die grosse Septime aber kleine Sekunde. Die kleine Septime wird grosse Sekunde, die grosse Sekunde aber kleine Septime. Und eben so wird die "2 zur 7", die 7" aber wird "2. Die "8 wird 1", und diese wird "8, u. s. w.

Auf gleiche Weise werden, wie leicht zu sehen, aus doppeltverminderten Intervallen, doppeltübermässige, und diese zu doppeltverminderten, u. s. w.

Zur Uebung könnte es nützlich sein, die verschiedenen Umkehrungen der Intervalle etwa folgendermasen zu durchgehen:

Die Prime, und zwar
die reine Prime ist keiner Umkehrung unterworfen.
Die übermässige Prime, z. B. c-cis, wird zur verminderten Oktave: Cis-c, oder cis-c.

Die Sekunde wird durch Umkehrung zur Septime, und zwar
die verminderte Sekunde zur übermässigen Septime; z. B. H-ces wird Ces-H, oder ces-h.
Die kleine Sekunde wird 7'; z. B. G-As wird As-g.
Die grosse Sekunde wird . . . . u. s. w.
Die übermässige Sekunde wird . . . . . u. s. w.

Die Terz wird . . . u. s. w. und zwar . . . . u. s. w. u. s. w.

G.) Uebersicht der Intervalle.

§ XLVI.

Bei der bisherigen Durchforschung sämmtlicher Intervalle haben wir gefunden:

Dass Quinte, Sexte und Septime Umkehrungen von Quarten, Terzen und Sekunden sind.

Dass die Oktave, None, Dezime u. s. w. nur Wiederholungen sind der Prime, Sekunde, Terz u. s. w.

Dass, schon in der Reihe der natürlichen Töne, jedes Intervall, die Prime und Oktave ausgenommen,

sich von zweierlei Grösse vorfindet, und dass der Unterschied zwischen grossen, und kleinen Intervallen, in Einer Taste mehr oder weniger besteht.

Dass ein Intervall, welches noch um eine Taste kleiner, oder grösser ist, als es sich in der Reihe der natürlichen Töne vorfindet, vermindert, oder übermässig heisst; was etwa noch grösser als übermässig ist: doppelt übermässig, und was noch kleiner wär als vermindert: doppelt vermindert; u. s. w.

Dass endlich die grossen Intervalle in der Umkehrung kleine, die kleinen grosse werden, die verminderten übermässige, und diese verminderte; die doppeltübermässigen doppeltvermindert, und umgekehrt.

Diese Betrachtung erleichtert das Erkennen der so vielfältig verschiedenen Intervalle. Denn kennt man nur einmal die Reihe der natürlichen Töne, so ist nichts leichter als, grosse und kleine Sekunden, Terzen, und Quarten, von einander zu unterscheiden, und, durch Vergleichung mit diesen, auch sogleich alle übrigen Intervalle zu erkennen: nämlich die grossen und kleinen Septimen, Sexten und Quinten, als umgekehrte kleine, und grosse Sekunden, Quarten, Terzen; und alle übermässigen Intervalle daran, dass sie eine Taste grösser sind als die grossen, alle verminderten daran, dass sie noch kleiner sind als die kleinen. Auf ähnlichem Wege erkennt man die doppeltverminderten, und die doppeltübermässigen, wenn je solche vorkommen.

Diese Uebersicht erspart also nicht allein dem Gedächtnis eine tödende Ermüdung; sie gewährt auch, statt blos auswendig gelernter Kenntnis, eine klare Anschauung des Verhältnisses.

Immer wird es aber für den Anfänger eine ganz erspriessliche Uebung sein, wenn er, um sich im Erkennen der Intervalle zu üben, sich die Mühe nimmt, alle Arten von Intervallen, auf allen möglichen Tonstufen, für sich selbst in Noten zu schreiben, und auf dem Klaviere zu spielen. Insbesondere wird es auch gut sein, beim erwähnten Schreiben, sich nicht nur, abwechselnd, bald dieses, bald jenes Notenschlüssels zu bedienen, sondern die Intervalle auch mitunter nicht blos auf Ein und dasselbe Liniensistem, sondern auch auf zwei, oder mehrere zu schreiben. Z. B.:

Fig. 10: Der Ton $\overline{gis}$ ist die übermässige Quinte von $\bar{c}$; e ist kleine Sexte von $\overline{gis}$, und grosse Terz (grosse Dezime) von $\bar{c}$; gis ist kleine Untersexte von $\bar{c}$; $\bar{c}$ ist grosse Unterterz (Unterdezime) von $\bar{\bar{c}}$. — Oder: Fig. 11: $\bar{c}$ ist die kleine Quinte von fis; $\overline{es}$ ist verminderte Septime von fis, und kleine Terz von $\bar{c}$; $\bar{a}$ ist kleine Terz (oder Dezime) von fis, grosse Sexte von $\bar{c}$, grosse Quarte von $\overline{es}$; — fis ist kleine Unterquinte von $\bar{c}$, verminderte Unterseptime von $\overline{es}$, kleine Unterterz (Unterdezime) von $\bar{a}$; — $\bar{c}$ ist kleine Unterterz von $\overline{es}$, ... u. s. w.

Anmerkung.

Die Tongelehrten haben viel darüber gestritten, wie viel Intervalle es eigentlich gebe. Der Eine nimmt deren 52 an, Andere lehren, es gebe deren nur 35, 24, oder gar nur 18, und erklären die übrigen für «blos chimärische, blos papierne Intervalle.» — Das kommt mir aber ganz wunderlich vor, und dünkt mich ein sonderbarer, inhaltloser Streit!

Wie viel verschiedene Grade von Entfernung eines Tones vom andern, an sich, und nach der Beschaffenheit unsers Notensistemes, denkbar sind, haben wir so eben gesehen; darüber kann also auch der Streit nicht sein, eben so wenig, als in der Mathematik Streit sein kann über die Frage: wie viel verschiedne Grössen es gebe! —

So meinen's denn auch die streitenden Theile eigentlich nicht; sie drehen sich im Grunde nur um die Frage: welche Intervalle kommen in der Musik wirklich vor? Diese Frage kümmert aber uns wenigstens hier gar nicht, wo es uns nur um eine Nomenclatur zu thun ist, welche uns einen bestimmt bezeichnenden Namen für jede denkbare Art von Tonentfernung gewährt, diese komme nun häufig, oder selten, oder gar niemal vor; ungefähr eben so, wie man je-

den, sowohl besuchten, als unzugänglichen Punkt der Erdoberfläche, nach Graden der Länge und Breite bezeichnet. Wem fällt es nun aber dabei ein, darüber zu streiten, wie viele Grade von Polhöhe es gebe? ob es z. B. wirklich einen 89sten Grad gebe? und diesen 89sten Grad etwa eine chimärische, blos papierne Polhöhe zu nennen, weil er es für unmöglich hält, dass sie jemal von einem Sterblichen werde betreten werden?

Drittes Vorkapitel.

Rhythmik.

I.) Begriff von Rhythmus und Takt.

§ XLVII.

Die Tonkunst macht, nebst dem Verbinden verschiedener Töne, auch noch von etwas Anderem Gebrauch, was zwar nicht nothwendig zur Wesenheit der Musik gehört, aber doch ihren Reitz sehr zu erhöhen vermag. Es ist dies der Rhythmus oder die Taktmässigkeit, und besteht darin, dass die Zeiten, in welchen die Töne und Tonverbindungen erklingen, genau nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und die solchergestalt gemessnen Zeiten zugleich rücksichtlich ihres inneren Gewichtes, genau gegen einander abgewägt und symmetrisch akzentuirt werden.

Ich nenne den Rhythmus zur Wesenheit der Musik nicht nothwendig gehörend; denn in der That ist nicht alle Musik rhythmisch oder taktmässig. Hören wir z. B. den gewöhnlichen Choralgesang der Kirchengemeinden: da wird die längere oder kürzere Dauer der Töne gar nicht taktmässig gegen einander abgewogen, sondern jeder Ton willkürlich, ungefähr

einer so lang wie der andre, angehalten, und höchstens zuweilen dieser oder jener, je nach dem grössern oder geringeren, auf die Silbe des Textes zu legenden Gewichte, mehr oder weniger betont. Allein dies ist noch keine Taktmässigkeit, kein Rhythmus; es findet dabei keine solche Abmessung und Abwägung der Zeiten statt, wie wir sie bei der rhythmischen Musik kennen lernen; man kann keinen Takt dazu schlagen.

Findet hingegen bei einem Tonstück eine symmetrisch abgemessne Eintheilung der Zeiten statt, d. h. wird die Zeit in unter sich ganz gleiche Abschnitte, und diese hinwiederum in gleiche Theile getheilt, zerfallen letztere ferner in gleiche kleinere Quoten u. s. w. und wird die Dauer der Töne nach solchen Zeiteintheilungen genau gegen einander abgemessen, so dass ein Abschnitt immer als symmetrisch geordnete Gruppe mehrer Zeittheile, und diese zusammen als kleinere untergeordnete Gruppen noch kleinerer Theile erscheinen, und wird unter allen diesen Zeittheilen und Zeitgruppen auch das Zeitgewicht symmetrisch vertheilt — dann ist es taktmässige, rhythmische Musik, welche sich zur unrhythmischen verhält, wie Verse gegen ungebundne Rede; und diese ist heut zu Tag die bei weitem gebräuchlichste.

Ihre Wesenheit liegt demnach in einem genauen Ebenmas hinsichtlich der Dauer und des Gewichtes der Töne, welche Symmetrie durch den Namen Rhythmus, Zeitmas, auch wohl Takt oder Metrum bezeichnet wird.

Die Lehre vom Rhythmus nennt man Rhythmik, auch wohl Rhythmopöie, oder auch Metrik.

II.) Bezeichnung oder Notirung der Zeitdauer.

A.) Geltung der Noten und Pausen.

§ XLVIII.

Wie lang oder kurz ein Ton dauern soll, wird in der Notenschrift bekanntlich zunächst durch verschiedene Gestaltungen der Noten, und zwar, (um die in den ältesten Zeiten üblich gewesenen und heut zu Tage gar nicht mehr vorkommenden nicht mit zu erwähnen) durch folgende Notengestalten:

a.) , genannt *Maxima*, Grösste, (italienisch *Massima*, französ. *Maxime*;)

b.) , *Longa*, Grosse oder Lange, (*Lunga*, *Longue*;)

c.) oder , *Brevis*, Kurze, (*Breve*, *Brève* oder *Carrée*;)

d.) , *Semibrevis*, halbe Kurze, (*Semibreve*, *Demibréve* oder *Ronde*;)

e.) oder , *Minima*, Kleinste, (*Minima*, *Minime* oder *Blanche*;)

f.) oder , *Semiminima*, halbe Kleinste, (*Noire*;)

g.) oder , *Fusa* oder *Unca*, Gestrichene oder hakenförmig Gekrümmte, (*Croma*, *Croche*;)

h.) oder , *Semifusa* oder *Bis unca*, halbe Gestrichene, Zweimalgestrichene, Zweimalgekrümmte, (*Biscroma*, *Doublecroche*;)

i.) oder , *Subsemifusa* oder *Ter unca*, Dreimalgekrümmte, Dreimalgestrichene, Dreihakige, (*Triple-croche*;)

u. s. w.

Jede vorhergehende bedeutet, wie zum Theil schon die obigen Namen errathen lassen, immer eine doppelt so lange Zeitdauer als die folgende. Jede folgende gilt halb so lange Zeit als die vorhergehende, wie dieses die, von *Logier* entlehnte räumliche Darstellung Fig. 12 anschaulich macht.

Eben daher ist auch die, den meisten Lesern vermuthlich bekanntere, modernere Benennungsart entstanden. Man nimmt nämlich die *semibrevis*, 𝅝, als Einheit an, und legt ihr den Namen ganze Note bei. Die *minima*, 𝅗𝅥, weil sie halb so viel gilt als jene, wird halbe Note genannt; die *semiminima*, ♩, die halb so viel gilt als die sogenannte Halbe, heisst ebendarum: Viertelnote, und so fort: Achtel-, Sechszehntelnoten, u. s. w. Diejenigen Notengestalten aber, welche grösser sind, als die *semibrevis*, (deren Bedeutungen auch überdies von Zeit zu Zeit gewechselt haben) werden heut zu Tag nur noch sehr selten gebraucht. Ebendarum sind für dieselben auch keine moderne Namen eingeführt, und man muss sie, wenn sie ja irgendwo vorkommen, wohl noch mit ihren ursprünglichen Namen: *brevis*, *longa*, und *maxima* nennen, oder etwa: doppelte, vierfache, achtfache Note.

Durchaus unrichtig pflegen übrigens die Musiker allgemein zu lehren: vorstehende Fig. *c* bedeute zwei Takte, *b* vier Takte, *d* einen Takt, *e* einen halben: denn dies alles passet, wie wir alsbald finden werden, nur auf gewisse Taktarten, auf alle übrigen aber nicht. (§ LVI, LVIII, LX.) Indessen hat doch auch selbst Sulzer jene grobe Unrichtigkeit in seiner Theorie der schönen Künste im Art. Noten aufgenommen.

§ XLIX.

Die ganze, so eben dargestellte Bedeutung und Geltung der verschiedenen Notengestaltungen läuft, wie man sieht, darauf hinaus, dass jede kleinere oder kürzere Note den halben, oder den vierten, oder den achten Theil u. s. w. einer grössern vorstellt; aber eine Notengestalt, welche ein Drittel, oder ein Sechstel, Neuntel u. s. w. einer grössern vorstellte, haben wir nicht; und eben so gilt, umgekehrt, jede grössere Note entweder zwei, oder vier, oder acht mal u. s. w. soviel, als die, ihr zunächst untergeordnetete kleinere Notengestalt, und es giebt eigentlich keine, welche das Dreifache, Sechsfache, Neunfache, u. s. w. einer kleineren bezeichnete.

Um diesem Mangel abzuhelfen, hat man es eingeführt, dass ein nach einer Note gesetzter Punkt, (vielleicht ursprünglich ein zweiter kleiner Notenkopf,) die Geltung derselben auf das Anderthalbfache erhöhen soll, so dass z. B. eine, sonst nur vier Viertelnoten geltende, sogenannte ganze Note, wenn sie mit einem Punkte versehen ist

nun sechs Viertelnoten gilt, eine punktirte Halbe,

drei Viertelnoten, oder sechs Achtel u. s. w.

Man setzt auch wohl nach dem Punkte noch einen zweiten, welcher dann wieder halb so viel wie der erste gilt, u. s. w., so dass z. B. folgende Figur

sieben Viertelnoten an einem Stücke vorstellt: nämlich die *semibrevis* vier Viertel, der nächste Punkt zwei Viertel, und der folgende halb so viel wie der erste d. h. ein Viertel; zusammen also sieben Viertel.

Alle diese Behelfe sind aber noch immer beschränkt und ungenügend; denn auch damit bleibt es noch unmöglich, z. B. neun Viertel an einem Stücke vorzustellen, und es bleibt dafür kein anderes Mittel, als, eine sogenannte ganze Note, durch Beifügung eines Punktes, in eine anderthalbfache oder Sechsviertelnote, und eine sogenannte halbe eben so in eine Dreiviertelnote zu verwandeln, und dann beide mittels eines Bindebogens, ⁀, aneinander zu binden:

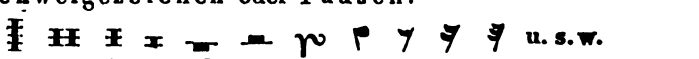
oder etwa eine Achtviertel- und eine Einviertelnote also zusammenzukoppeln:

u. dgl. —

Dass in älteren Zeiten die Notengeltungen im sogenannten *modo perfecto* sich zu drei und drei theilten, gehört nicht hieher, sondern in die Kunstgeschichte.

§ L.

Den verschiedenen Gestaltungen der Tonzeichen oder Noten entsprechen die verschiednen Formen von Schweigezeichen oder Pausen:



a aa b c d e f ff g h i

Auch hier bedeutet jede dieser Figuren das Doppelte der nachfolgenden; Fig. *a* oder *aa* 32 Viertel, oder 16 Halbe, oder 8 Ganze. — Fig. *b* 16 Viertel-, 8 Halbe, oder 4 Ganze, Fig. *c* acht Viertel, Fig. *d* vier, Fig. *e* zwei, und Fig. *f* oder *ff* ein Viertel, u. s. w.

Und auch hier ist es ganz unrichtig, oder wenigstens höchst uneigentlich, was man so oft sagen hört: Fig. *a* oder *aa* bedeute acht Takte, Fig. *b* vier Takte, Fig. *c* zwei Takte, u. s. w. Wir werden weiter unten bald erkennen lernen, dass auch dieses nur in gewissen Taktarten wahr ist.

B.) Tempobezeichnung.

§ LI.

Die vorstehend erwähnten rhythmischen Zeichen deuten die Dauer, welche ein Ton, oder eine Pause haben soll, blos beziehlich an, relativ; aber nicht positiv, absolut oder unbedingt; mit andern Worten, sie bestimmen blos, wie viel mal länger oder kürzer der eine Ton dauern soll als der andre, aber noch nicht, wie lang einer an und für sich selbst.

Um dies letztere, das sogenannte *Tempo*, oder, wie man es auch nennt, den Grad der rhythmischen Bewegung anzudeuten, bediente man sich, bis in die neueren Zeiten, überall nur der bekannten Kunstwörter: *Allegro, Andante, Adagio,* u. a. m., oder auch der teutschen Ueberschriften: In langsamer, in gemässigter Bewegung, u. dgl.

Da diese Bezeichnungen aber sehr unzuverlässig und wandelbar sind, so wurde schon längst das Bedürfnis eines zuverlässigeren Masstabes gefühlt. (Siehe Leipz. allg. musikal. Zeitung, 1813, No. 27, S. 441.)

Man hat dazu, schon seit mehreren Jahrzehenden, allerlei Maschinen, unter den Namen Taktmesser, Taktuhren, musikalische Zeitmesser, Chronometer, Rhythmometer, Metrometer, u. dgl. vorgeschlagen, welche, je nachdem man sie auf diese, oder jene Nummer richtet, geschwinder, oder langsamer schlagen sollten; und in Beziehung auf diese Schlagmaschinen sollten nun die Tonsetzer, statt der Kunstwörter «*Allegro*», oder «*Andante*» u. dgl., vor ihre Tonstücke künftig blos setzen:

♩ 56,

oder

♩ 45,

u. dgl., das heisst: «in jenem Tonstücke soll eine Viertelnote so geschwind genommen werden, wie ein Schlag der Maschine wenn sie auf No. 36 gerichtet ist, — in diesem die halben Noten so geschwind, wie die Schläge auf No. 45 der Maschine,» u. dgl.

Unter all diesen Maschinen hat diejenige die allgemeinste Aufnahme gefunden, welche vor einigen Jahren der Mechanikus Mälzel in Wien erfunden, und mit dem Namen Metronom (vielleicht abgeleitet von *metron*, Mas, und *nomos*, Lied oder Sang; und insofern passender: *Nomometer* — oder vom griechischen Masaufseher μέτρονομος,) ausgestattet hat. Ja es ist dem genannten Erfinder gelungen, auf seinen vielfältigen Reisen in Teutschland, Holland, England, Frankreich, u. a. m. eine grosse Anzahl jetzt lebender Tonsetzer zu einer förmlichen Subscription zu vermögen, worin sie sich ihm ordentlich verbindlich machten, die Tempi ihrer Compositionen künftig nicht mehr anders, als nach den Graden seiner Maschine anzuzeigen, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, ergiebige Fabriken solcher Metronome anzulegen.

In der That verdiente Mälzels Maschine dies Glück eher, als jede andere bis jetzt ersonnene, theils wegen ihres schönen inneren und äusseren Mechanismus, theils auch insbesondere darum, weil der Erfinder ihr grade die Eintheilung gegeben hat, dass ihre Nummern allemal zugleich anzeigen, wie viele solcher Schläge die Dauer einer Zeitminute ausmachen. Z. B. auf die Ziffer 60 gerichtet, schlägt sie grade 60 mal binnen einer Minute: jeder Schlag dauert also eine Sekunde. Bei Ziffer 120 schlägt sie binnen einer Minute 120 mal, bei 50 funfzigmal, u. s. w.

Ist nun vor einem Tonstücke das Tempo auf solche Weise angeschrieben, z. B.

♩ = 60 Mälzel. Metron.

so ist dieses Tempo, wie man sieht, nicht nur für ewige Zeiten unzweideutig bestimmt, sondern es kann auch jeder Leser die also angedeutete Geschwindigkeit oder Langsamkeit alsbald erkennen und ausführen; nur überall vorausgesetzt, dass die Maschine, deren sich der Tonsetzer beim Abmessen und Anzeigen seines Tempo bedient hat, richtig angefertigt und justirt, und nichts daran verrückt oder verdorben ist, (was alles freilich nicht immer gleich zu entdecken sein kann,) und dass auch der Leser im Besitz eines eben so zuverlässigen Exemplars der Maschine ist, und dass er es in dem Augenblicke, wo er es gebrauchen soll, grade zur Hand hat.

Anmerkung.

Schade, dass dieser Voraussetzungen, wie man sieht, so viele sind, und namentlich, dass solche metronomische Zeichen nicht nur allen Nichtbesitzern solcher Maschinen unnütz, sondern selbst dem Besitzer einer solchen nur da ausführbar sind, wo er dieselbe grade neben sich stehen hat.

Je wichtiger und beachtenswerther die Sache an sich selber ist, desto lebhafter muss man diesen Uebelstand bedauern, und desto mehr wünschen, denselben umgehen zu können.

Es kann dies aber in der That geschehen, indem man sich, statt der Mälzel'schen Maschine, vollkommen genügend auch blos eines einfachen Pendels bedienen kann, d. h. blos irgend eines kleinen Gewichtes, z. B. einer Bleikugel von beliebiger Grösse, an einem Faden aufgehängt; ein Werkzeug, welches sich Jeder in zwei Minuten selbst anfertigen kann.

Bekanntlich schwingt ein Pendel desto geschwinder, je kürzer der Faden ist, und je länger er ist, desto langsamer. Namentlich schlägt z. B. ein Pendel von 38 Rheinl. oder Wiener Zoll Länge, grade einmal in einer Sekunde, mithin grade so geschwind, wie das Mälzel'sche Metronom auf No. 60, — ein Pendel von 9 Zoll grade so, wie Mälzel 120, — von 55 Zoll wie Mälzel 50, u. s. w. Die nachstehende Tabelle enthält eine vollständige Vergleichung und Zurückführung der Mälzel'schen metronomischen Grade auf Pendellängen, sowohl in Rheinischen oder Wiener Zollen, als in französischen *Centimètres*. Sie ist also

zu lesen: Die Schläge der Mälzel'schen Maschine, wenn sie auf No. 50 gerichtet ist, sind gleich den Schlägen eines Pendels von 55 Zoll, oder 143 *Centimètres.* — Mälzel No. 52 ist gleich den Pendelschlägen von 50 Zoll, oder 132 *Centimètres.* — Mälzel 80 ist gleich *Pend.* 21 Zoll, oder 56 *Centimètres.* — Mälzel 160 ist gleich *Pend.* 5 Zoll, oder 14 *Centimètres,* u. s. w.

Mälzel.	Rh. Zoll.	Metrisch.	Mälzel.	Rh. Zoll.	Metrisch.
50 =	55″ =	1,43.	100 =	14″ =	0,35.
52 =	50″ =	1,32.	104 =	13″ =	0,33.
54 =	47″ =	1,22.	108 =	12″ =	0,30.
56 =	44″ =	1,14.	112 =	11″ =	0,28.
58 =	41″ =	1,06.	116 =	10″ =	0,26.
60 =	38″ =	1,00.	120 =	9″ =	0,25.
63 =	34″ =	0,90.	126 =	8″ =	0,22.
66 =	31″ =	0,82.	132 =	$7\frac{1}{2}$″ =	0,20.
69 =	29″ =	0,75.	138 =	7″ =	0,18.
72 =	26″ =	0,70.	144 =	$6\frac{1}{2}$″ =	0,17.
76 =	24″ =	0,62.	152 =	6″ =	0,15.
80 =	21″ =	0,56.	160 =	5″ =	0,14.
84 =	19″ =	0,50.			
88 =	18″ =	0,46.			
92 =	16″ =	0,42.			
96 =	15″ =	0,38.			

(Weiter als bis 160 *geht der Metronom nicht.)*

Um also z. B. die Bezeichnung: Mälzel ♩ = 60, auch ohne Hilfe eines Metronomen ausführen zu können, braucht man nur den Faden eines Pendels 38 Zoll (oder 1,00 Mtr.) lang zu nehmen, und die Kugel daran ein paarmal, allenfalls aus freier Hand, hin und herschwingen lassen: jeder Pendelschlag giebt dann die, der Bezeichnung: Mlzl ♩ = 60 entsprechende Zeitdauer der halben Noten an.

Es ist dieses Verfahren um so leichter ausführbar, da solche Manipulation mit dem Pendel auch durchaus keine besondere Genauigkeit und Sorgfalt erfodert, als nur etwa die, dass man das Pendel nicht gar zu grosse, weite Schwingungen machen lasse, weil bei diesen die Kugel sich um ein Unmerkliches verspätet. Dagegen ist es nicht einmal nöthig, die Zolle sehr genau abzumessen; denn auch selbst eine ziemlich grosse Verschiedenheit der Länge, z. B. der Unterschied zwischen 15″ und 16″, ist musikalisch noch gar nicht, — und selbst zwischen 15″ und 18″ noch kaum bemerkbar.

Ebendarum sind denn auch in der obigen Vergleichungstabelle alle verwickeltere Bruchzahlen von Zollen, z. B. von

3/4″ oder 5/4″ u. dgl., weil solche Feinheiten in der Anwendung durchaus nicht empfindbar sind, theils ganz unterdrückt, theils blos annähernd auf einfachere Brüche (auf halbe Zolle) zurückgeführt; und selbst diese darf man in der Anwendung unbedenklich wegwerfen, und z. B. statt 6 1/2″, kurweg nach Belieben 6″, oder 7″ nehmen. Eben so sind *Millimètres* u. s. w. unbeachtet geblieben.

Aeusserst genau gerechnet, wären die den Mälzel'schen Graden entsprechenden Pendellängen folgende:

Mzl.	Rh. Zll.	Metrisch.	Inchs.	Mzl.	Rh. Zll.	Metrisch.	Inchs.
50	54,708	1,4298	56,340	100	13,677	0,3574	14,085
52	50,581	1,3220	52,090	104	12,645	0,3305	13,022
54	46,903	1,2258	48,302	108	11,725	0,3064	12,075
56	43,613	1,1399	44,914	112	10,903	0,2844	11,228
58	40,657	1,0626	41,870	116	10,164	0,2656	10,467
60	37,992	0,9929	39,125	120	9,498	0,2482	9,781
63	34,459	0,9006	35,487	126	8,615	0,2251	8,872
66	31,398	0,8205	32,334	132	7,848	0,2051	8,083
69	28,727	0,7508	29,584	138	7,181	0,1877	7,396
72	26,383	0,6895	27,170	144	6,595	0,1723	6,792
76	23,679	0,6188	24,385	152	5,918	0,1547	6,096
80	21,369	0,5585	22,007	160	5,342	0,1396	5,502
84	19,383	0,5065	19,961	(168	4,845	0,1266	4,990)
88	17,661	0,4615	18,188	(176	4,415	0,1154	4,547)
92	16,156	0,4225	16,638	(184	4,039	0,1056	4,159)
96	14,839	0,3878	15,283	(192	3,709	0,0969	3,820)

Noch unbemerkbarer, als die erwähnten geringen Unterschiede der Länge des Fadens, ist der, so viel wie Nichts betragende Unterschied, welcher aus dem grössern, oder geringern Gewichte der Kugel entsteht, oder gar der Einfluss der barometrischen, oder thermometrischen Beschaffenheit der Luft, oder der Umstand, dass ein Pendel nahe beim Aequator langsamer schwingt, als näher gegen die Erdpole hin, u. dgl. Alle diese höchst feinen Unterschiede sind in der Musik ganz und gar nicht empfindbar.

Man sieht aus diesem Allen, wie ganz füglich ein kunstloses, Pendel die Stelle eines Metronomen vertreten kann; und dass es eben darum auch nicht übel wäre, wenn die Tonsetzer, neben der Angabe ihrer Tempi nach metronomischen Graden, auch zugleich die entsprechenden Pendellängen beischrieben, z. B.

Andante, Mälzel Metron. ♩ = 60 (Pend. 38″ Rh.)

denn eine solche Tempobezeichnung wäre sowohl mittels eines einfachen Pendels, als, nach Belieben, auch mittels des Metronomen, einem Jeden sofort ausführbar, und könnte daher

von Tausenden von Lesern, Spielern oder Dirigenten, verstanden werden, für welche ein, blos allein nach metronomischen Graden angeschriebenes Tempo unverständlich bleibt, weil es ihnen an Gelegenheit gebricht, das Orakel eines Metronomen, oder eine Reductionstabelle, zu consultiren. — Zum Ueberfluss könnte man für diejenigen, welche vielleicht das gebrauchte Zollmas nicht kennen, oder es nicht gleich bei der Hand haben, einen Zollstab dabei mit abdrucken lassen. Alsdann ist es sogar gleichgültig, ob man rheinische, oder pariser Zolle, englische Inchs, französische Mètres, oder was sonst für ein Mas gebrauchen will: denn ein also bezeichnetes Tonstück bringt, überall, wohin ein Exemplar davon gelangt, seinen Taktmesser sammt dem Zollmase dazu, gleich selber mit.

Ja, am Ende wär es wohl gar das Kürzeste, das Tempo allein nach Pendellängen anzugeben, und also kurzweg zu schreiben:

Andante, ♩ = 38″ Pnd.

wie ich, ehe man an das Metronom dachte, im Jahr 1813, in No. 27 der Leipz. allgem. mus. Zeit. S. 441, (auch nachgedruckt in der Wiener allg. mus. Zeitg.) vorgeschlagen.

Aus eben diesem Gesichtspunkte betrachtet, sollte man auch wohl wünschen, dass Hr. Mälzel auf die Scale seines Metronomen da, wo z. B. Go steht, wo seine Schläge grade so lang sind, wie die eines einfachen Pendels von 38″, oder 1 Metr., auch hingeschrieben haben möchte 38″, oder 1 Metr., — da wo 100 steht, auch 14″, oder 0,35 Metr., — bei 60 auch 55″, oder 1,43 Metr., u. s. w. Seine Maschine würde dadurch, neben dem Werthe den sie schon besitzt, auch noch den weiteren Vortheil gewähren, dass sie alsbald zum Erkennen sowohl eines, nach Quoten einer Zeitminute angegebenen Tempo, als auch eines nach Pendellängen bezeichneten, dienen könnte; und eben so könnte die also eingerichtete Maschine dem Tonsetzer dienen, um sein beabsichtigtes Tempo mittels derselben alsbald, und ohne einer Reductionstabelle zu bedürfen, nach Quoten der Minute und nach Pendellängen zugleich, anzugeben.

Zum Schluss, und als Beleg und Erläuterung der in den obigen Tabellen enthaltenen Angaben, mögen noch folgende Lehrsätze aus der Dynamik hier stehen.

1) Pendel von gleicher Länge schwingen in gleichen Zeiten, wenn auch ihre Gewichte ungleich sind.

2) Bei Pendeln von ungleicher Länge verhalten sich die Zeiten, in denen sie schwingen, wie die Quadratwurzeln ihrer Länge: also die Länge der Pendel wie die Quadrate der Zeiten, in denen sie schwingen.

Darum muss ein Pendel, welches z. B. noch einmal so langsam schwingen soll, als das andere, viermal so lang sein, und umgekehrt nur 1/4 so lang, um noch einmal so geschwind zu schlagen.

Darum ist z. B. nach der Tabelle auf Seite 86, Mlzl. 56 = 44″, Mlzl. 112 aber = 1/4 von 44″, also 11″; — Mlzl. 50 ist = 55″, Mlzl. 100 aber = 1/4 von 55 = 13 3/4 (oder kurzweg = 14); — und nach der Tabelle auf Seite 87 ist Mlzl. 80 = 21,369″ Rh., Mlzl. 160 aber ist = 1/4 von 21,369″, also = 5,342″; und Mlzl. 40 wäre = 4mal 21,369″, also = 85,476″. —

Mlzl. ♩ 120, oder ♩ 9,498″ Rh. wäre = Mlzl. 𝅗𝅥 60, oder 𝅗𝅥 37,992″ Rh.

Ausführlicher ist dieser Gegenstand besprochen in der Leipz. allg. mus. Zeitg. v. J. 1813, No. 27, S. 441, — v. J. 1814, No. 27, S. 445; 1815, No. 5, S. 81, auch in der 1. Aufl. diese Theorie 1. Bd. S. 119 und 2. Bd. S. 334.

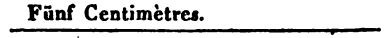
Masstäbe.

3 Pariser Zoll.

Rheinische und Wiener Zoll.

Nürnberger Zoll.

Fünf Centimètres.



Der Unterschied der Zollmase ist, wie man sieht, so gering, dass es dem, auf S. 86 unten, Bemerkten zufolge, fast nicht einmal nöthig wäre, darauf zu achten.

III.) Takteintheilung.

§ LII.

Der Rhythmus besteht, wie wir gesehen, in einer Symmetrie verschiedner, theils grössern, theils kleinern Zeitgruppen, die theils einander untergeordnet, theils sich wechselseitig gegenüber gestellt sind.

Das bekannteste Mas solcher Zeitgruppen ist das, was man einen Takt nennt, und in unserer Tonschrift durch Taktstriche abzugrenzen pflegt. Wir wollen daher, bei der Abhandlung des Rhythmus, von den Takten ausgehen.

Ein Takt ist also ein Mas mehrerer Zeiten. Die Zeiten, woraus er besteht, heissen Takttheile oder Schläge. Die Takttheile werden unterabgetheilt in Taktglieder; diese weiter in untergeordnete kleinere Zeittheile, u. s. f.

§ LIII.

Ein Takt hat entweder zwei, oder drei Zeiten oder Takttheile.

Sind immer zwei und zwei Zeiten in einem Takte enthalten, so erscheint die grade Taktart; die ungrade besteht in der Eintheilung der Takte in drei Takttheile.

Warum hier nur von Eintheilung in zwei, oder in drei Theile, Erwähnung geschieht, nicht aber auch von vier-, fünf-, sechs-, oder mehrtheiligen Takten? kommt weiter unten vor.

§ LIV.

Die Takttheile selbst können sowohl durch grössere, als durch kleinere Notengestalten vorgestellt werden; d. h. man kann, nach Belieben, entweder sogenannte halbe Noten als Takttheile gelten lassen, oder sogenannte Viertel, oder Achtel, oder auch ganze Noten, u. s. w.

Je nachdem auf diese Weise die Takttheile entweder durch die eine, oder durch die andre Notengattung abgebildet werden, entstehen verschiedene Unterarten von Takten.

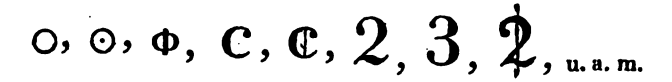
Man pflegt dieselben durch die bekannten Zeichen $^2/_2$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, u. dgl. anzudeuten.

Diese Bezeichnungsart, rhythmische Vorzeichnung genannt: beruht auf folgender Idee:

Die Vorzeichnung soll andeuten Erstens: ob

der Takt zweitheilig, oder dreitheilig sei? und Zweitens: welche Notengattung darin Takttheile vorstelle? Die Antwort auf beide Fragen wird durch zwei, in Gestalt eines Bruches, übereinander gesetzte Ziffern gegeben. Die obere giebt Antwort auf die erste Frage; d. h. sie zeigt an, aus wie vielen Takttheilen die Takte bestehen. Die untere, als Antwort auf die zweite Frage, besagt, in welcher Notengestalt die Takttheile abgebildet sind. Die Bezeichnung $^2/_2$ heisst demnach: zweitheiliger Takt, dessen Takttheile in der Gestalt von sogenannten Zweitel- oder Halbennoten dargestellt sind, das Zeichen $^3/_2$ bedeutet dreitheiligen Takt, worin ebensolche Zweitelnoten als Takttheile gelten; $^3/_4$: dreitheiligen Takt, worin Viertelnoten die Takttheile vorstellen, u. s. w.

In früheren Zeiten bediente man sich, zur rhythmischen Vorzeichnung, anderer Zeichen:



u. a. m.

deren Bedeutung sogar von Zeit zu Zeit gewechselt hat, und dadurch schwankend geworden ist. Heut zu Tage werden nur noch einige derselben gebraucht, wie in der nachstehenden Aufzählung der verschiedenen Taktarten vorkommen wird.

A.) Grade Taktarten.

§ LV.

Die einfachste, und der üblichen Noteneintheilung und Benennung der Notengeltungen am besten entsprechende grade Taktart entsteht, wenn man die zwei Takttheile oder Takthälften durch so-

genannte halbe Noten vorstellt. Die sogenannte Ganze stellt dann wirklich einen ganzen Takt vor; Viertelnoten sind Viertheile des Taktes, u. s. w. Siehe Fig. 13 *n*. Diese Taktart heisst darum auch ganz mit Recht Zweizweiteltakt.

Sie wird vorgestellt durch das Zeichen $^2/_2$; nicht selten auch durch ein senkrecht durchnittenes C (einen durchstrichenen Halbzirkel) oder durch eine eben so durchstrichne grosse Ziffer 2:

$$\frac{2}{2}, \quad \mathbb{C}, \quad \text{2}.$$

Die beiden letzteren Zeichen werden jedoch oft auch für den grossen Allabrevetakt gebraucht, welchen wir im § LVII kennen lernen.

Der $^2/_2$-Takt wird zuweilen auch Allabrevetakt genannt; indessen thäte man wohl, ihn wenigstens jederzeit durch den Beisatz: kleiner Allabrevetakt, von dem ebenerwähnten grossen, eigentlichen Allabrevetakte zu unterscheiden.

§ LVI.

Man kann aber die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, statt durch halbe Noten, auch durch zwei sogenannte Viertelnoten bezeichnen; und so entsteht der Zweivierteltakt. Fig. 13 *o*.

Das Zeichen dieser Taktart ist: $^2/_4$, weil ein solcher Takt aus zwei sogenannten Viertelnoten besteht; es ist aber eine uneigentliche Bezeichnung, weil die sogenannten Viertel hier eigentlich Hälften sind.

Ebendarum passen die teutschen Namen Viertel, Achtel, u. s. w. hier nicht mehr: denn die sogenannte Halbe ist hier der ganze Takt, die Viertelnote ist der halbe, u. s. w.

Der Zweiachtel-, und der Zweisechs-

zehnteltakt erklären sich, nach allem Obigen, leicht von selbst. Jener entsteht, wenn man die Takttheile durch sogenannte Achtelnoten vorstellt; Fig. 13 *p.* Er ist wenig gebräuchlich. Uebrigens ist das vom $^2/_4$-Takt Gesagte leicht auf diesen anzuwenden, so wie auf den noch seltenern $^2/_{16}$-Takt.

§ LVII.

Man kann die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, nach Belieben, auch durch grössere Noten als durch Halbe bezeichnen, nämlich durch *semibreves*, sogenannte ganze Noten: Zweieinsel- oder grosser Alla-Breve-Takt.

Das Zeichen dafür ist entweder $\frac{2}{1}$, oder ein durchstrichener ganzer Zirkel, oder auch eine grosse Ziffer 2, oder, noch bezeichnender, eine solche, aber durchschnittene Ziffer:

$\frac{2}{1}$, Φ, 2, 2.

Manchmal wird er auch durch das, mehr dem Zweizweiteltakt eigene Zeichen ₵ vorgebildet; oder gar durch ein undurchstrichnes C; welches letztere aber mehr dem Viervierteltakt angehört, den wir weiter unten kennen lernen.

Diese Taktart verdient ihren Namen Allabrevetakt darum mit mehr Recht, als der vorhin angeführte kleine, weil eine Brevis grade eine solchen Breve-Takt ausmacht.

B) Ungrade Taktarten.

§ LVIII.

Ungrader Takt ist, der aus drei Takttheilen besteht.

Wählt man, zur Bezeichnung solcher drei Takttheile, sogenannte halbe Noten, so entsteht der Dreizweiteltakt: $^3/_2$. Eine punktirte ganze Note stellt hier die Dauer des ganzen Taktes dar. Fig. 13 *q*.

Bedient man sich, zur Bezeichnung der drei Takttheile, sogenannter Viertelnoten, so entsteht der Dreivierteltakt: $^3/_4$. Fig. 13 *r*.

Sieht man Achtelnoten als Takttheile an, so hat man den $^3/_8$-Takt; Fig. 13 *s*; und auf ähnliche Art erklärt sich der nicht mehr übliche $^3/_{16}$-Takt.

Auf diese drei Taktarten ist alles vorstehend Gesagte leicht anzuwenden.

Will man die drei Takttheile durch recht grosse Noten, durch sogenannte ganze, vorstellen, so entsteht dadurch der Dreieinseltakt, welcher selten mehr vorkommt. Er wird angezeigt durch $^3/_1$, oder durch eine grosse: 3.

Nach der üblichen Eintheilung unsrer Notengeltungen, giebt es gar keine Note, welche einen dreitheiligen Takt an Einem Stücke vorstellte (§ XLIX), und überhaupt passen die Namen: halbe Note, Viertel, u. s. w., wie auch hier leicht einzusehen, auf alle ungrade Taktarten nur ganz uneigentlich, und eben so wenig die Benennungen und Bezeichnungen: Dreizweitel, $^3/_4$, $^3/_8$, u. s. w., indem z. B. beim $^3/_2$-Takte die sogenannten Zweitel eigentlich Drittel sind, und eben so im $^3/_4$-Takte die Viertel, u. s. w.

C.) Unterabtheilung der Takttheile.

§ LIX.

Die Takttheile eines jeden Taktes lassen sich selbst wieder weiter in zwei, oder in drei Unterabtheilungen zerfällen.

Die Figuren 13 *g*, bis *m*, enthalten grade Unterabtheilungen, und zwar *g*, *h*, *i* grade Unterabtheilungen grader Takttheile, *k*, *l*, *m* aber grade Unterabtheilungen ungrader Takttheile.

§ LX.

Ungrade Unterabtheilungen findet man von *t*, bis *z*, und zwar ungrade Unterabtheilungen grader Takttheile bei *t*, *u*, *v*; ungrade Unterabtheilungen ungrader Takttheile aber bei *w*, *x u. z*.

Da, wie wir bereits § XLIX bemerkten, unsere Notenschrift keine Notengestalt kennt, welche das Drittheil einer anderen vorstellte, so giebt es, um solche ungrade Unterabtheilung eines Takttheiles vorzustellen, keine eigene Notengestalt; sondern man muss sich damit behelfen, drei Noten, deren zwei sonst den Werth einer grösseren ausmachen würden, durch Beischreiben einer Ziffer 3, auf den Werth von Zweien herabzuwürdigen. Um z. B. in Fig. 13 *t* und *w* die Drittheile, in welche jede halbe Note zerfällt, vorzustellen, hat man kein anderes Zeichen, als sogenannte Viertelnoten, deren nur drei eine Halbe vorstellen, und folglich drei Viertel ein Halbes gelten müssen. Eine solche kleine Gruppe von drei sogenannten Viertelnoten nennt man dann eine Vierteltriole, eine Triole (ein Gedritte, eine Drei, Dreizehl) von Viertelnoten. Eben so erkennt man in Fig. *u* und *x* Achteltriolen, und bei *v* und *z* Sechszehntheltriolen.

§ LXI.

Auf ähnliche Weise wie wir, im Vorstehenden, Takttheile sich in kleinere Zeittheile zergliedern sahen, so lassen sich diese letzteren auch wohl noch weiter, in wieder kleinere Zeiten, grad, oder ungrade, zerfällen.

In Fig. 14 *a* und *b* ist jede Viertelnote wieder weiter in zwei Achtelnoten zerfällt.

In Fig. 14 *c* und *d* zerfällt jede Viertelnote der Vierteltriolen wieder in zwei Achtelnoten.

Eine, solchergestalt in sechs Noten zerspaltene Triole pflegt man eine Sextole zu nennen.

In Fig. 14 *e* und *f* ist jedes Viertel in eine Achteltriole unterabgetheilt, und bei *g* und *h* sogar jede Viertelnote der Vierteltriolen wieder in eine Achteltriole.

Noch weitere Unterabtheilungen, z. B. in Sechszehntelnoten, in Sechszehnteltriolen und Sextolen, sind in den Figuren 14 *a* und *e* angedeutet.

Man verwechsele übrigens den Fall Fig. 14 *e* nicht mit 14 *c*. In beiden sieht man zwar zwölf sogenannte Achtel den Takt ausfüllen; aber diese Achtelnoten sind bei *e* ungrade Theile, Drittel, von graden Theilen, von den vier Vierteln; bei *c* hingegen erscheinen die sogenannten Achtel als grade Theile, Hälften, von ungraden, von den drei Viertelnoten einer Vierteltriole. Bei *e* machen je drei Achtelnoten ein wirkliches Viertel; bei *c* aber machen je zwei Achtelnoten eine der drei Viertelnoten einer Vierteltriole aus. Das Beispiel einer Triolenfigur, Fig. 15 *a*, in Vergleichung gegen die Sextolen bei *b*, wird den Unterschied noch anschaulicher zeigen.

Noch eine andere, ganz wesentliche Verschiedenheit zwischen Triolen, und Sextolen, liegt in der verschiedenartigen Vertheilung des Zeitgewichtes, worauf wir bald zurückkommen werden. (Seite 101.)

Uebrigens sind manche Notenschreiber, oder auch Tonsetzer, nachlässig genug, nicht selten zwei Triolen durch die Geltungstriche (Rippen) an einander zu hängen, so dass sie das äussere Ansehen von Sextolen haben; Fig. 15 *c.* — Ja, manchmal setzen sie gar noch eine Ziffer 6, statt 3, darüber. Da mag dann freilich der Leser zusehen, wie er die rechte Bedeutung erräth!

§ LXII.

Aus dem von § LX bis hieher Angeführten haben wir gesehen, wie man der im § XLIX gerügten Einseitigkeit unsrer Noteneintheilungs-Art, bei vorkommenden ungraden Unterabtheilungen, möglichst nachzuhelfen sucht, durch Triolen, Sextolen und dergl. Die Nachhilfe durch solche Behelfe und Surrogate bleibt aber freilich immer unvollkommen. So lang eine Note in drei, oder sechs gleichförmige Theile zerlegt werden soll, geht wohl alles gut; wie aber etwas Mehres verlangt wird, so wird die Bezeichnung leicht verwickelt, und fast verworren. Z. B. man wollte eine Note einer Triole punktiren, oder pausiren, Fig. 16 *i, k,* oder nur eine oder zwei davon in Hälften zerspalten, Fig 17 *i, k,* oder zwei davon in Eine Note zusammenziehen, Fig. 18 *i, k.* Noch verwickelter würde die Eintheilung, wenn man gar jede Note einer Triole wieder in drei Theile zerspalten wollte, u. s. w., oder etwa bei Fig. 19 *a.*

Glücklicherweise kommen solche verwickelte Unterabtheilungen nur selten, (nur zuweilen in sehr langsamen Sätzen) vor. Eine jedesmal darüber gesetzte Verbindungsklammer ⁓, mit der Ziffer 3, würde jedenfalls zur Verständlichkeit sehr dienlich sein. Ja, solche Ziffer 3 gehört eigentlich selbst über sogenannte Sextolen, welche ja doch nichts anderes sind als weiter zergliederte Triolen.

D.) Bemerkungen über die bisher erwähnten verschiedenen Taktarten.

§ LXIII.

Ueberblickt man die bisher durchgangenen Taktarten, so findet man, dass alle graden, der $^2/_1$-Takt,

der $^2/_2$-, der $^2/_4$-Takt u. s. w. im Grunde nur Eines und Dasselbe, unter verschiedenen Gestalten oder Darstellungsformen sind, je nachdem man nämlich sogenannte ganze, halbe, oder Viertelnoten u. s. f. zur Bezeichnung der Takttheile wählt; und eben so sind die verschiedenen ungraden Takte eigentlich nur Spielarten Einer Gattung, nur verschiedene Arten, eine und dieselbe Sache durch Zeichen vorzustellen.

§ LXIV.

Es ergiebt sich hieraus, dass in einer Taktart, worin die Takttheile durch grosse Notengestalten dargestellt sind, solche grosse Noten, unter sonst gleichen Umständen, eben so geschwinde gehen, wie kleinere Noten in denen Taktarten, wo die Takttheile unter kleineren Gestalten vorgestellt sind. Da z. B. im $^2/_2$-Takt die Halben grade das vorstellen, was im $^2/_4$-Takte die Viertelnoten, die Viertel in jenem grade das, was in diesem die Achtelnoten, die Achtel in jenem Ebendas, was in diesem die Sechszehntel, u. s. w. so gehen ebendarum in jenem die Halben auch eben so schnell, wie in diesem die Viertel, u. s. w.

§ LXV.

Eben darum scheint es am Ende wohl gar gleichgiltig, welche Art zu schreiben man wähle: jedes Tonstück im $^2/_4$-Takte könnte eben so gut in $^2/_2$-Takt geschrieben sein, als in $^2/_1$-, oder $^2/_8$-Takt, u. s. w.

An sich selber ist dies freilich also; allein man ist übereingekommen, dass der $^2/_2$-Takt eine etwas andre Art von Vortrag erhält, als der $^2/_4$-, oder gar $^2/_8$-Takt, — der $^3/_2$-Takt einen andern als der $^3/_8$-Takt; und zwar so, dass ein Tonstück einigermasen leichter und sanfter vorgetragen wird, wenn es in kleineren Noten geschrieben, oder, mit andern Worten, je grösser der Nenner, die untere Ziffer des Bruches ist, und desto gewichtiger und derber, je grösser die Notengattung; dass also z. B. die Viertelnoten im *Allegro* anders vorgetragen werden, als die Sechszehntel im *Adagio*, obgleich letztere ungefähr eben so geschwinde gehen, als jene.

In dieser Hinsicht bietet die Verschiedenheit

der Taktbezeichnungen dem Tonsetzer ein Mittel dar, den Charakter einigermasen anzudeuten, in welchem er sein Tonstück vorgetragen haben will; und darum ist es nicht unwichtig, die passendste Taktbezeichnung zu wählen. Die älteren Tonsetzer hielten so sehr hierauf, dass man bei ihnen wohl zuweilen $^2/_{16}$-, und $^3/_{16}$-Takt findet.

IV.) Zeitgewicht, Taktgewicht.

§ LXVI.

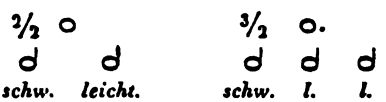
Die Symmetrie der genau gegen einander abgemessenen Länge der Zeiten ist es aber nicht allein, was die Wesenheit und den eigenthümlichen Reiz der rhythmischen Ordnung ausmacht: sondern unser inneres Gefühl fügt noch etwas Eignes hinzu. Wir legen nämlich, gleichsam unwillkürlich, auf die eine Zeit jeder kleinern oder grössern Gruppe, innerlich mehr Gewicht, als auf den folgenden, oder auf die zwei folgenden Zeittheile, so dass der symmetrischen Folge gleicher Zeitlängen, eine symmetrischer Wechsel grösseren und geringern inneren Gewichtes der Zeiten entspricht, welcher dem Ganzen Bestimmtheit, Leben und Bedeutung giebt.

Die auf solche Art mehr, oder weniger merklich benachdruckten Zeiten nennt man schwere, und leichte Zeiten. Man gebraucht dafür auch die Ausdrücke: gute, und schlechte, — starke, und schwache, — auch wohl lange, und kurze Zeit, (entlehnt von innerlich langen, oder kurzen Silben in der poetischen Metrik) — zum Theil auch die Namen Niederschlag, und Aufschlag. (§ LXXXVIII.)

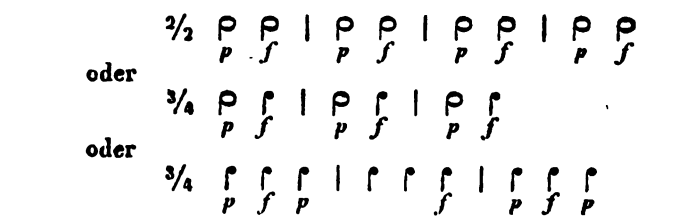
Es ist in unserer Notenschrift üblich, den Taktstrich allemal unmittelbar vor eine schwerere

Zeit zu setzen, oder mit andern Worten, den Takt als mit dem schwereren Takttheil anfangend zu betrachten.

In jedem zweitheiligen Takte folgt also nach einem schweren Takttheil ein leichter, im dreitheiligen aber folgen nach einen schweren zwei leichte. So ist z. B. im $^2/_2$-Takte die erste halbe Note schwer, die zweite aber leicht; und im $^3/_2$-Takte die erste schwer, und leicht sind die zweite und dritte:



Was hier von schweren und leichten Takttheilen gesagt wird, ist übrigens nicht so zu verstehen, als müsse ein sogenannter schwerer oder starker Takttheil immer wirklich gewichtiger und stärker (mehr *forte*) vorgetragen werden als die sogenannten leichten oder schwachen: es ist hier vielmehr von einer inneren Gewichtigkeit die Rede, welche der rhythmische Sinn von selbst jeder schweren Zeit beilegt. Indessen ist doch so viel wahr, dass es dem Gefühl eine Art von Stoss oder Ruck versetzt, wenn, umgekehrt, eine leichtere Zeit durch grössere äussere Tonstärke vor der innerlich schwereren ausgezeichnet wird, z. B.



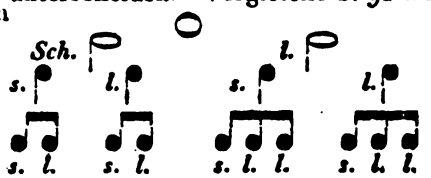
u. dgl. Siehe auch Fig. 31.

§ LXVII.

So, wie von zwei oder drei zusammen gehörenden Takttheilen, der erste immer schwerer ins Gehör fällt, als der oder die folgenden, so findet auch rücksichtlich der Taktglieder, und kleineren untergeordneten Zeittheile und Theilchen unter sich selbst, eine ähnliche Verschiedenheit des inneren Gewichtes statt.

Daher ist z. B. im $^2/_2$-Takte mit grader Unterabtheilung, Fig. 13 *g*, das erste Viertel am schwersten, das dritte minder schwer, doch schwerer als das zweite und vierte: bei ungrader Unterabtheilung aber, Fig. 13 *t*, das erste und vierte schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste. Eben so ist im $^3/_2$-Takte, bei grader Unterabtheilung, Fig. 13 *k*, das zweite, vierte und sechste Viertel leichter als das erste, dritte und fünfte; bei ungrader Unterabtheilung aber, Fig. 13 *w*, sind das erste, vierte und siebente schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste, achte und neunte.

Eben so lassen sich auch unter den noch weiter untergeordneten Zeittheilchen, immer schwerere von ~~letzteren~~ leichteren unterscheiden. Vergleiche S. 96 unten.



V.) Höhere Rhythmen.

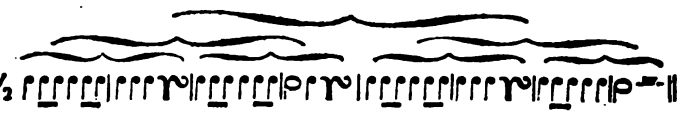
§ LXVIII.

Wir haben bisher gesehen, wie Takttheile sich, paarweis, oder dreiweise, zu Takten, als Ganzen,

zusammen gruppiren, und abwärts sich in kleinere Zeittheile spalten, und wie solchergestalt unter den Zeiten eines Taktes, bis in die kleinsten Unterabtheilungen herab, eine symmetrische Gliederung entsteht.

Es giebt aber auch noch eine höhere Symmetrie. So wie nämlich Zeittheile zusammen kleine Gruppen bilden, so können auch mehrere Gruppen zusammengefasst erscheinen, als Theile einer grössern, eines grösseren oder höheren Rhythmen, eines Rhythmen höherer Ordnung.

Man kann auch noch weiter gehen, und einem solchen grösseren Rhythmus wieder einen gleichen zweiten, oder dritten an die Seite setzen, so dass diese zwei oder drei zusammen einen wieder höhern Rhythmen bilden. So machen z. B. in folgendem rhythmischen Satze



je zwei Takte zusammen, einen kleinen Rhythmus aus; diese vier Rhythmen bilden, je zwei und zwei zusammen, wieder zwei Rhythmen höherer Gattung, und diese zwei selber stehen sich hinwiederum so ähnlich gegenüber, dass sie zusammen Einen Hauptrhythmus ausmachen. Ein solcher ist in der Tonsprache ungefähr eben das, was ein Sensus in der Wortsprache, oder wie ein Vers, oder etwa eine Strophe in der Metrik. — Siehe auch Fig. 20 bis 24.

§ LXIX.

Die Gliederung der grösseren Rhythmen ist eine mehr ins Grosse gehende Symmetrie, übrigens der

des Taktbaues völlig ähnlich, nur Alles nach grösserem Masstabe. Wie der Takt aus zwei oder drei Takttheilen besteht, so bilden zwei oder drei Takte die Theile eines grösseren Rhythmus, und mehre solche Rhythmen sind wieder Theile einer noch höheren Gruppe.

Darum unterscheiden sich in solchen höheren Rhythmen die Takte, rücksichtlich ihres grössern, oder geringern inneren Gewichtes, eben so von einander, wie die Takttheile unter sich; d. h. es heben sich schwere Takte vor leichteren heraus, wie, unter den Takttheilen, die schwereren sich vor den leichteren herausheben.

§ LXX.

Wie wir Takte bald aus zwei, bald aus drei Theilen sich zusammensetzen, und auf diese Art grade, und ungrade Takte, entstehen sahen, eben so kann auch ein grösserer Rhythmus bald ein grader, bald ein ungrader sein, je nachdem er bald aus einer graden, bald aus einer ungraden Anzahl grader, oder ungrader Gruppen gebildet ist.

Es giebt daher Rhythmen

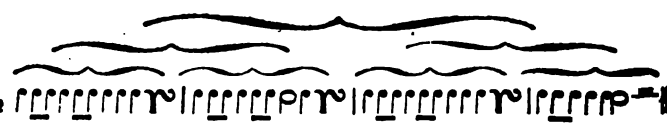
A.) von einer graden Anzahl grader Gruppen, z. B. Fig. 20,
B.) — — — — ungrader — ; Fig. 21 *a*;
C.) — — ungraden — grader — , Fig. 22 *a*,
D.) — — — — ungrader — . Fig. 23, 24 *a*.

Die Benutzung der unter *C.)* und *D.)* erwähnten, bis jetzt seltener gebrauchten Rhythmen könnte den Tonsetzern wohl zuweilen als ein Mittel dienen, neu zu sein, ohne dadurch gesucht oder bizarr zu werden; denn man wird nicht läugnen, dass die Beispiele 22 *a*, 23, 24 *a*, so rund, und so symmetrisch klingen, als jeder andre grade Rhythmus. Wäre dies nicht, so würden sie nicht Volkslieder geworden sein.

VI.) Zusammengesetzte Taktarten.

§ LXXI.

Eben weil der Bau eines grösseren Rhythmus eigentlich das im Grossen ist, was der Taktbau im Kleinern, und mehrere Takte sich zu einem höhern Rhythmus gruppiren, wie Takttheile zu einem Takte, jener also gleichsam ein Takt höherer Ordnung, oder grösserer Gattung ist, so schreibt man ihn zuweilen auch wirklich in Gestalt eines grossen oder zusammengesetzten Takts: d. h. statt nach jedem einfachen Takt einen Taktstrich zu setzen, setzt man einen solchen nur je nach zwei, oder mehreren Takten, und lässt die dazwischen liegenden Taktstriche aus. Z. B. der auf Seite 102 abgebildete, aus zweitaktigen Rhythmen bestehende Satz lasst sich auch folgendermasen schreiben



wodurch ein $^4/_2$-Takt entsteht. Eben so könnte die unter Fig. 21 *a* im $^3/_4$-Takte geschriebene, aus zweitaktigen Rhythmen bestehende Minuette, darum auch so geschrieben werden, wie Fig. 21 *b*, in Takten von sechs Viertelnoten, also im $^6/_4$-, Sechsvierteltakt.

Auf ähnliche Art könnte man den, als Fig. 24 *a* im $^3/_8$-Takte geschriebenen, aus dreitaktigen Rhythmen bestehenden Tanz, auch wohl als aus grossen Takten bestehend, schreiben, wie Fig. 24 *b*, woselbst denn zusammengesetzte Takte von neun Achtelnoten erscheinen: $^9/_8$-Takt. Vergl. auch Fig. 22 *a* u. *b*.

Dieser Ansicht haben unsre zusammengesetzten Taktarten ihre Entstehung zu danken. Ihr Wesen wird nunmehr leicht erkannt werden.

§ LXXII.

Jeder aus 2 oder 3 zwei- oder dreitheiligen Tacten zusammengesetzte Takt, besteht als solcher aus wenigstens vier, oder sechs, oder neun Takttheilen. Der in Fig. 21 *b* vorgestellte, aus zwei dreitheiligen Takten zusammengefügte, hat sechs Takttheile. Der in Fig. 24 *b* hat deren neun, weil er aus drei dreitheiligen Takten zusammengesetzt ist.

Dabei besteht aber ein solcher zusammengesetzter Takt doch nur aus zwei, oder drei Haupttheilen; indem jeder der, unter der Gestalt eines zusammengesetzten Taktes verbundenen zwei oder drei einfachen, jetzt einen Haupttheil des, nach grösserem Maßstabe gemessenen, zusammengesetzten Taktes vorstellt.

Auch findet unter diesen also zusammengefügten Takttheilen oder Haupttheilen des Taktes noch dasselbe Verhältnis von Gewichtverschiedenheit statt (§ LXVI). Derjenige einfache Takt, welcher zuvor der schwerere war, erscheint in der Zusammenfügung als schwerer Haupttheil, und die zuvor leichten Takte werden leichte Haupttheile; eben so bleibt auch das Verhältnis der Takttheile unter sich, auch bei der Zusammenziehung dasselbe.

Jeder zusammengesetzte Takt hat demnach mehr als Einen schweren Takttheil, aber nur Einen schweren Haupttheil, und der schwere Takttheil des schweren Haupttheils ist der schwerste von allen. In Fig. 21 *b* sind sechs Takttheile; darunter befinden sich zwei schwere (das erste und das vierte Viertel), aber doch nur zwei Haupttheile, deren erster schwerer ist als

der zweite; und darum ist denn auch das erste Viertel, (der erste schwere Haupt-Takttheil,) schwerer als das vierte (der zweite Haupt-Takttheil.)

§ LXXIII.

Nach der bisherigen Betrachtung der Eigenthümlichkeit und Beschaffenheit des zusammengesetzten Taktes im Allgemeinen, gehen wir zur Aufzählung der verschiedenen Gattungen zusammengesetzter Takte über.

Wir betrachten also, im Einklange mit der, S. 103 aufgestellten Eintheilung, die Zusammensetzungen

A.) von einer graden Anzahl grader Takte,
B.) — — — — ungrader —. ;
C.) — — ungraden — grader — ,
D.) — — — — ungrader — .

Und zwar erst die einfach (aus zwei oder drei einfachen Takten) zusammengesetzten Taktarten, dann

E.) die mehrfach zusammengefügten; und endlich wollen wir

F.) Bemerkungen über diese verschiedenen Taktarten anhängen.

A.) Grade Zusammensetzungen grader Takte.

§. LXXIV.

Zwei zweitheilige Takte, durch Auslassung des zwischen ihnen stehenden Taktstriches in Einen Takt zusammengezogen, geben einen viertheiligen Takt; und zwar geben

Zwei solchergestalt zusammengezogene $^2/_2$-Takte den sogenannten grossen ganzen Takt, $^4/_2$, wo nämlich vier sogenannte halbe Noten die Takttheile

vorstellen, Fig. 13 *a*, und welcher auch durch das Zeichen eines ganzen, nicht durchstrichenen Zirkels, ○ oder ⊙, vorgestellt wird. Nach dem S. 105 Gesagten, sind hier der erste und der dritte Takttheil die Haupttakttheile, und eben darum auch die schwersten; und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

Zwei aneinandergefügte $^2/_4$-Takte geben den sehr gewöhnlichen Vierviertelt a k t, Fig. 13 *b*, welchen man entweder durch: $^4/_4$, oder durch das Zeichen: C andeutet.

Zwei $^2/_8$-Takte in Einen Takt zusammengezogen, würden einen $^4/_8$-Takt geben, Fig. 13 *c*, und zwei $^2/_{16}$-Takte gäben $^4/_{16}$-Takt.

Der $^4/_2$-Takt ist übrigens nur selten mehr gebräuchlich, und noch weniger der $^2/_8$- und der $^2/_{16}$-Takt.

B.) Grade Zusammensetzungen ungrader Takte.

§ LXXV.

Zwei dreitheilige Takte in Eins zusammengezogen, bilden einen sechstheiligen; und zwar geben

Zwei zusammengezogene $^3/_2$-Takte einen $^6/_2$-Takt, der aber wenig mehr gebräuchlich ist. Fig. 13 *d.*

Zwei $^3/_4$-Takte geben $^6/_4$-Takt, Fig 13 *e*, Fig. 21 *b*; und zwei $^3/_8$-Takte den bekannten $^6/_8$-Takt, Fig. 13 *f.*

Zwei $^3/_{16}$-Takte würden einen $^6/_{16}$-Takt geben.

Diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten Taktarten sind ebendarum, weil sie zunächst aus zwei dreitheiligen Gruppen bestehen, ihren Haupttheilen nach allemal als grade zu betrachten. Die zwei Haupttakttheile sind: der erste Takttheil der er-

sten, und der erste der zweiten Takthälfte, also der erste und vierte Takttheil, diese beiden sind daher auch die schwersten, und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

§ LXXVI.

Aus dem eben Gesagten geht denn auch hervor, wie diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten Taktarten, von gewissen einfachen dreitheiligen, denen sie zum Theil ähneln, doch sehr wesentlich verschieden sind. Es gehen nämlich zwar z. B. auf einen solchen $6/4$-Takt, grade wie auf einen $3/2$-Takt, sechs Viertelnoten; vergl. Fig. 13 *e* mit *k*: allein in jenem sind die Viertelnoten zu drei und drei gruppirt, in diesem aber zu zwei und zwei; in diesem sind die Viertelnoten grade Unterabtheilungen (Hälften) ungrader Tkeile (der drei Halbennoten, der Taktdrittel,) im $6/4$-Takte hingegen sind die Viertelnoten ungrade Theile (Drittel) grader Theile (der zwei Takthälften). Im $3/2$-Takt ist je das erste, dritte, und fünfte Viertel schwerer, als das zweite, vierte, und sechste; im $6/4$-Takt aber je das erste und vierte schwerer, als das zweite und dritte, fünfte und sechste. Der $6/4$-Takt lässt sich in zwei Hälften theilen, deren jede mit einem schweren Takttheil anfängt; der $3/2$-Takt aber ist nicht in Hälften theilbar, ohne einen Takttheil in der Mitte durchzuschneiden.

Auf gleiche Art lässt sich der Unterschied des $3/4$-Taktes vom $6/8$-Takte leicht einsehen, Fig. 13 *l* und *f*, so wie auch der des $3/8$-Takts vom $6/16$-Takt, oder etwa des $3/1$-Taktes vom $6/2$-Takte.

C.) Ungrade Zusammensetzungen grader Takte.

§ LXXVII.

Wir haben bis jetzo zweierlei Gattungen von zusammengesetzten Takten dadurch erhalten, dass wir entweder zwei zweitheilige, oder zwei dreitheilige Takte in Eins zusammenzogen, und dadurch grade Zusammensetzungen erzeugten. Nun kommt die Reihe an die ungraden.

Drei zweitheilige Takte, in Einen Takt gezogen, geben wieder einen sechstheiligen, da er aber aus drei Haupttheilen besteht, ungraden Takt. Die Taktarten dieser Gattung zeigen die Figuren 13 *aa*, *bb*, *cc*, und 22 *b*.

Diese aus drei zweitheiligen Takten zusammengefügten sechstheiligen Taktarten sind zwar den im § LXXV erwähnten aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten darin ähnlich, dass sie, so wie diese, aus sechs Takttheilen bestehen (Vergleiche Fig. 13 *d* mit *aa*, *e* mit *bb*, *f* mit *cc*, und 21 *b* mit 22 *b*); wesentlich verschieden sind aber beide darin, dass ein aus zwei dreitheiligen zusammengefügter Takt seinen Haupttheilen nach ein zweitheiliger, der hier befragliche, aus drei zweitheiligen gebildete aber dreitheilig ist. Jener besteht aus zwei Gruppen, jede von drei Takttheilen, dieser aber aus drei Gruppen von zwei Theilen. In jenem sind der erste und der vierte Takttheil schwerer als der zweite und dritte, fünfte und sechste; in diesem aber der erste, dritte und fünfte schwerer als der zweite, vierte und sechste. Vergl. § LXXVI.

So sehr aber die eben erwähnten zweierlei Zusammensetzungen wesentlich verschieden sind, so tritt, bei der üblichen Bezeichnungsweise der Taktarten durch zwei, nach Art eines Bruches übrein-

andergesetzte Ziffern, allemal der Uebelstand ein, dass für beiderlei sechstheilige Taktarten doch einerlei Bezeichnung statt findet, nämlich für beide die Zeichen $6/2$, $6/4$, $6/8$, u. s. w.: und einer solchen, auf beide wesentlich verschiedene Gattungen passenden Vorzeichnung kann demnach freilich niemand ansehen, welche von beiden verschiedenen Gattungen sechstheiligen Taktes damit gemeint sei.

Da indessen die Tonsetzer gewöhnlich nur von deren aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten Taktarten Gebrauch zu machen pflegen, und fast nie von den aus drei zweitheiligen, so kann man, so lang nicht der Gebrauch etwas Anderes einführt, ziemlich sicher annehmen, dass jede Vorzeichnung, deren obere Ziffer eine 6 ist, keine ungrade Zusammensetzung grader Takte, keine aus drei zweitheiligen, sondern aus zwei dreitheiligen Takten zusammengefügte Taktart verkündet. Vergl. § LXXXII am Ende.

D.) Ungrade Zusammensetzungen ungrader Takte.

§ LXXVIII.

Drei dreitheilige Takte in Eins gezogen, geben einen neuntheiligen, also in jeder Hinsicht ungraden: und zwar

Drei $3/2$-Takte einen $9/2$-Takt, der aber äusserst selten vorkommt. Fig. 13 *dd.*

Drei $3/4$-Takte einen $9/4$-Takt, welcher wohl statt finden kann. Fig. 13 *ee.*

Drei $3/8$-Takte bilden den nicht selten vorkommenden $9/8$-Takt Fig. 13 *ff*, wovon auch schon in Fig. 24 *b* ein Beispiel steht.

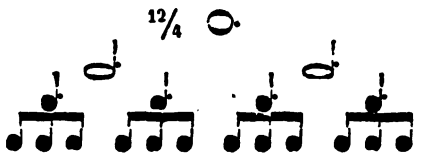
In diesen Taktarten sind also der erste, der vierte und der siebente Takttheil schwerer, als der zweite und dritte, fünfte und sechste, achte und neunte.

E.) **Mehrfach zusammengesetzte Taktarten.**

§ LXXIX.

Man kann auch zwei, oder drei zusammengesetzte Takte noch einmal in Einen ziehen, wodurch wieder neue Gattungen gebildet werden.

Von dieser ganzen Klasse ist jedoch fast nur der aus zwei $^6/_8$-Takten, nämlich aus vier $^3/_8$-Takten, zusammengezogene $^{12}/_4$-Takt üblich:



Weit seltener ist schon der ähnliche $^{12}/_4$-Takt aus vier $^3/_2$-Takten, der $^{12}/_2$-Takt aus vier $^3/_2$-Takten, der $^{12}/_{16}$-Takt aus vier $^3/_{16}$-Takten, so wie andere zwölftheilige Taktarten aus sechs zweitheiligen gebildet, oder andere noch verwickeltere Zusammensetzungen wie z. B. achttheilige, 16-theilige, 18-, 24-, 27-theilige u. dgl.

Uebrigens lässt sich alles, was wir bereits von zusammengesetzten Takten überhaupt gesagt, leicht auch auf diese mehrfach zusammengesetzten anwenden.

F.) **Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten.**

§ LXXX.

Da ein zusammengesetzter Takt nichts anderes ist, als eine Gruppe von zwei oder mehreren ein-

fachen, so ergiebt sich daraus fürs Erste, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen, als im einfachen, also z. B. die Viertelnoten im $^4/_4$-Takte grade so wie die im $^2/_4$-Takte, die Achtelnoten im $^6/_8$-Takte wie im $^3/_8$-, $^9/_8$-, oder $^{12}/_8$-Takt, u. s. w. Vergl. S. 98, § LXIV.

Ebendarum dürfte man es auch hier wohl als ganz gleichgiltig ansehen, ob man ein Tonstück in einfacher, oder in zusammengesetzter Taktart schreiben wolle. — Allein es tritt doch auch hier der, einiger Beachtung werthe Umstand ein, dass das Herkommen z. B. einem $^{12}/_8$-Takte einen anderen Vortrag bestimmt hat, als einem leichtfertigen $^3/_8$-Takt, u. dgl. Vergl. S. 98, § LXV.

§ LXXXI.

Uebrigens ist es wohl von selbst einleuchtend, dass nicht jedes, in einer einfachen Taktart geschriebene Tonstück, in eine beliebig zusammengesetzte umgeschrieben werden kann, indem zusammengesetzte Takte von graden Haupttheilen sich nur für Rhythmen von grader Taktzahl eignen, Rhythmen von ungrader Taktzahl aber nur für ungrad zusammengesetzte Takte, — und dass es daher sehr ungeeignet wäre, z. B. Rhythmen von zwei einfachen Takten, etwa von zwei $^3/_4$-Takten, in Gestalt eines $^9/_8$-Taktes schreiben zu wollen, z. B. Fig. 21 *a* so, wie bei *c*, — oder, umgekehrt, dreitaktige Rhythmen, etwa von drei $^3/_8$-Takten, als $^6/_8$-Takt, z. B. Fig. 24 *a* so, wie bei *c*. Denn im zweitaktigen Rhythmus bei 21 *a* ist jeder erste und dritte Takt schwer, der dritte Haupttheil des $^9/_4$-Taktes bei 21 *c* aber ist leicht, u. s. w. Der zweitaktige Rhythmus von 21 *a* entspricht also keineswegs dem $^9/_4$-Takte, sondern vielmehr dem $^6/_4$-Takte bei *b*; so wie, im Gegentheil, der Rhythmus von 3 Dreiachteltakten bei 24 *a* sich zwar wohl zur Zusammenziehung in $^9/_8$-Takt, wie bei *b*, nicht aber in $^6/_8$-Takt *c* eignet.

Ebendaraus ergiebt sich denn auch, dass ein

Tonstück, worin abwechselnd bald grade, bald ungrade kleine Rhythmen vorkommen, z. B. ein Stück im $^3/_8$-Takt mit Rhythmen bald von zwei, bald von drei Takten, sich eben darum gar nicht eignet, weder im $^6/_8$-, noch im $^9/_8$-Takte geschrieben zu werden. Ein in einer zusammengesetzten Taktart geschriebenes Stück kann vielmehr allemal nur aus gleichartigen kleinen Rhythmen bestehen, und ein buntscheckiger, ungleichartiger Wechsel, bald von graden, bald von ungraden, kann darin gar nicht wohl vorkommen. Ein Tonsetzer, indem er eine zusammengesetzte Taktart wählt, legt sich also ebendadurch die Verpflichtung auf, lauter gleichartige Rhythmen zu bauen; und eben daher rührt denn die vorzügliche rhythmische Rundung, welche den, in solchen zusammengesetzten Taktarten geschriebenen Tonstücken eigen zu sein pflegt.

§. LXXXII.

Es ist aber, bei der bisherigen Betrachtung der verschiedenen Taktarten, dem Leser auch die weitere Bemerkung wohl nicht entgangen, dass manche zusammengesetzte Takte im Grunde, nur unter anderen Darstellungsformen, ja, zum Theil sogar nur unter anderen Namen, Ebendasselbe vorstellen, wie andere, in grösseren Noten geschriebene einfache.

Vergleicht man nämlich in der Tabelle Fig. 13, den einfachen $^2/_2$-Takt bei *n* oder *g*, mit dem $^4/_4$-Takte *b*, so findet man unter beiden nur den Unterschied, dass in jenem die Halbennoten Takttheile, in diesem aber Haupttakttheile heissen, — die Viertel in jenem Unterabtheilungen, in diesem aber untergeordnete Takttheile. Auf gleiche Weise fallen $^2/_4$- und $^4/_8$-Takt bei *h* und *c*, so wie auch der $^2/_8$- und $^4/_{16}$-Takt, in Eines und Dasselbe zusammen. Der Unterschied liegt nur in der Idee, und in dem bereits früher (§ LXV) bemerkten Herkommen, die eine Taktart anders charakterisirt vorzutragen als die andere; — und auch dies hat man nach und nach aufzugeben angefangen, indem man wenigstens vom $^4/_8$-Takte eben so wenig mehr Gebrauch zu machen pflegt, als vom $^4/_{16}$-Takte.

Eben so kommt der $^3/_2$-Takt bei 13 *k* mit einem, aus drei $^2/_4$-Takten zusammengesetzten $^6/_8$-Takte *bb* überein, so wie der $^3/_4$-Takt bei *l* mit einem ebensolchen $^6/_8$-Takte *cc*.

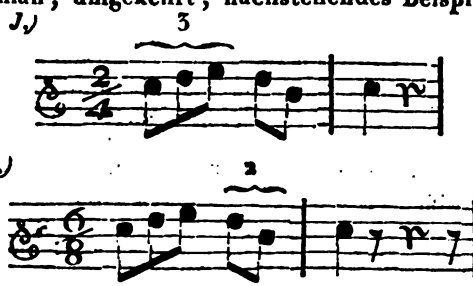
Dieses Zusammentreffen macht eben die ganze Gattung ungrader Zusammensetzungen grader Takte entbehrlich, (Vergl. § LXXVII am End.) indem man z. B. Fig. 22 *b*, statt mit $^6/_4$, auch mit $^3/_2$ bezeichnen kann, Fig. 22 *c*, wodurch zugleich die ganze, am angef. O. erwähnte Zweideutigkeit beseitigt ist. Auch als $^3/_4$-Takt könnte Dasselbe ausgedrückt werden, wie bei *d*.

§ LXXXIII.

Auf ähnliche Weise treffen die, aus zwei ungraden Takten zusammengefügten Taktarten, mit einfachen zweitheiligen mit Trioleneintheilung, zusammen; z. B. der $^6/_4$-Takt Fig. 13 *e*. mit dem $^2/_2$-Takte bei *t*, der $^6/_8$-Takt bei *f*, mit $^2/_4$ bei *u*, u. dgl., und eben so die ungraden Zusammensetzungen ungrader Takte mit einfachen ungraden, z. B. Fig. *ee* mit *w*, Fig. *ff* mit *x*, u. s. w.

Indessen hat, einestheils, auch hier der Gebrauch eine andre Art, die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, und eine andre, die Triolen vorzutragen, eingeführt.

Anderntheils lässt sich auch Manches viel füglicher im $^6/_8$-Takte schreiben, als in Triolen eines $^2/_4$-Taktes, und umgekehrt. Denn wollte man z. B. das in Fig. 24 *a* als $^6/_8$-Takt geschriebene Beispiel in Gestalt von Triolen eines $^2/_4$-Taktes schreiben, so müssten die dreiweise gruppirten Takttheile des $^6/_8$-Taktes, im $^2/_4$-Takte in Triolenform geschrieben werden, wie bei 24 *d*, welche Schreibung, wie wir schon Seite 97 bemerkten, viel umständlicher ist. — Oder, wollte man, umgekehrt, nachstehendes Beispiel *J*



wo einmal ungrade, und das anderemal grade Unterabtheilung vorkommt, aus dem $^2/_4$-, in $^6/_8$-Takt übersetzen, so liessen sich zwar wohl die ersten drei Noten in der Gestalt dreier Achtelnoten eines $^6/_8$-Taktes schreiben; was machen wir aber dann mit den folgenden zwei Achteln? Diese lassen sich im $^6/_8$-Takte gar nicht darstellen; denn es ist zwar hergebracht, drei Noten, durch eine darüber gesetzte Ziffer 3, auf die Geltung von zweien zu vermindern, nicht aber umgekehrt, zwei Noten zur Dauer von dreien auszudehnen. Uebrigens könnte man gar wohl auch dieses letztere einführen, wie bei *K*.

VII.) Fünftheilige, siebentheilige u. dgl. Gruppirung.

§ LXXXIV.

Wir haben bis hierher überall nur von zweitheiliger, oder von dreitheiliger Gruppirung gesprochen, überall nur von zwei-, oder von dreitheiligem Takt, oder von Zusammenfügung zweier, oder dreier solcher Takte, zu 4-, 6-, 8-, 9-, 12-, 16-, oder 18-theiligen Rhythmen oder Takten, und eben so nur von Unterabtheilungen der 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 16, oder 18 u. s. w. Takttheile, in zwei, oder drei solche Unterabtheilungen. Ueberall also keine anderen Zahlen, als die erste grade Primzahl 2, oder die erste ungrade 3, oder eine Zahl, welche durch Multiplikation einer dieser Primzahlen mit 2 oder 3 entspringt.

Andere Zusammengruppirungen, z. B. von fünf, von sieben Theilen u. dgl. sagen unserm Gehöre weit weniger zu, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man die aus fünftheiligen, und siebentheiligen Takten bestehenden Beispiele, Fig. 25 *i* bis *q* und 26 *i* bis *q* versuchen will.

Die Ursache hievon scheint nicht schwer zu erklären. Fürs Erste ist es wohl natürlich, dass unser angeborner rhythmischer Sinn Gruppirungen, welche sich nicht durch jene einfachsten Primzahlen theilen und unterabtheilen lassen, nicht leicht aufzufassen vermag.

Fürs Andere liegt in einem solchen Rythmus auch etwas ungemein Lahmes und Schleppendes, indem eine solche Gruppirung gar zu wenig Nachdruck, nämlich gar zu viele leichte Theile gegen Einen schweren enthält. In einem fünftheiligen Takte würde nämlich nur der erste Takttheil ein schwerer, alle vier folgenden aber würden leichte sein; — im siebentheiligen kämen gar sechs leichte Theile gegen einen schweren, u. s. w. Solche Armuth an Betonung kann aber dem Gehöre nicht anders als langweilig werden.

Oder soll etwa unter den fünf, oder sieben Theilen, mehr als Einer als schwer gelten, und ein solcher Takt mithin als zusammengesetzter Takt angesehen werden: so würde er doch allemal aus ungleichartigen Theilen zusammengesetzt erscheinen, nämlich aus einem graden, und einem ungraden Takte; z. B. der $^5/_4$-Takt aus einem $^2/_4$-, und einem $^3/_4$-Takte. Eine solche Zusammenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unrhythmisch, indem das Taktgewicht unter fünf Takttheile unmöglich symmetrisch vertheilt werden kann; denn es müsste einmal nach dem zweiten, und das andremal nach dem dritten Takttheile wiederkehren. Vergl. Fig. 25 *m* oder *n*.

Zwar liesse sich eine Art von fünftheiligem Takte denken, welcher wenigstens insofern nicht hinkte, dass seine Hälften nicht ungleich lang wären: nämlich wenn man die dreitheilige Hälfte, nach Art einer Triole, so zusammenkürzte, dass diese drei Takttheile nur grad eben so viel Zeit einnähmen, wie die andern zwei, oder umgekehrt, ungefähr so wie in Fig. 25 *r*, *s*, oder Seite 114 unten. Allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünftheiliger Takt, sondern ein aus zwei gleichlangen Hälften bestehender, zweitheiliger; und dennoch wäre dadurch das Misverhältnis nicht befriedigend gehoben; denn noch bliebe jeder Takt eines solchen Tonstückes aus

einer zweitheiligen, und einer dreitheiligen Hälfte, folglich wieder nicht recht symmetrisch, zusammengesetzt.

Was von siebentheiligen Taktarten, von zehntheiligen, eilftheiligen und ähnlichen zu halten sei, ergiebt sich nun von selbst. Siebentheiliger Takt müsste aus zwei zweitheiligen und einem dreitheiligen, oder aus zwei dreitheiligen und gar einem eintheiligen, oder vollends aus einem fünf- und einem zweitheiligen, zusammengesetzt sein; — oder es kämen sechs leichte Theile nacheinander gegen einen einzigen schweren. Vergl. Fig. 26. — Und wie wär endlich ein zehntheiliger, oder gar ein eilftheiliger, dreizehentheiliger, u. dgl. zusammengesetzt? —

Zuweilen täuscht man sich auch, und meint, einen fünftheiligen oder ähnlichen Takt zu hören, indess man Eins, Zwei, u. s. w. folgendermasen gezählt hat:

oder:

d. h. man hat bei *A*, nach «fünf» einen Augenblick innegehalten, und also einen 3/4-Takt gemacht, von dem man fünf Achtel laut zählt, und das sechste pausirt, und bei *B* einen viertheiligen, dessen achtes Achtel man pausirt; oder man trägt Fig. 25*i* so vor, wie bei *t* oder *u*, oder so wie bei *r* oder *s*, u. s. w. Grade dass man sich hier so unwillkürlich täuscht, beweiset, wie sehr es in der Natur unseres rhythmischen Sinnes liegt, Alles auf 2, 3, 4, 6, 8, u. s. w. zurückzuführen.

Nach den bisherigen Betrachtungen ist es wohl ganz begreiflich, dass fünftheilige, siebentheilige u. dgl. Tactarten, obgleich von manchen Schriftstellern schon so manchesmal in Schutz genommen, doch bis jetzt immer nicht in Aufnahme und Gebrauch kommen wollten. Nur einzelne, hie und da angeblich gebräuchliche Tonstücke hat man als Seltenheiten bekannt gemacht, oder ähnliche, als

blose Versuche, komponirt, nur um zu beweisen, dass sich so etwas wirklich komponiren lasse. Es ist daher weniger zu wundern, dass solche Taktarten, ungeachtet so vieler Apologen, so wenig Eingang und Aufnahme, als, dass so wenig eingehende Taktarten so viele Partisane gefunden.

§ LXXXV.

Durch das Bisherige soll indessen nicht gesagt sein, solche fünftheilige, siebentheilige und ähnliche Zeiteintheilungen seien in der Musik durchaus unbrauchbar. Fürs Erste kann eine solche Taktart, eben ihrer Sonderbarkeit wegen, auch wohl einmal mit Glück zu Hervorbringung eines eigenen Effectes gebraucht werden. Denn auch das Bizarre, Barocke und Wunderliche findet in der Kunst wohl einmal seine rechte Stelle, und wer daher eine besondere Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen vermag, dem bleibt es allemal unverwehrt.

§ LXXXVI.

Für's andere ist unser rhythmisches Gefühl, wenn es auch solchen Taktarten gewissermasen widerstrebt, doch minder abgeneigt, sich solche Gruppirungen untergeordneter Zeittheilchen gefallen zu lassen; und darum nimmt es, im Verlauf eines Satzes, mitunter auch wohl Quintolen, Septolen, u. dergl. mit hin, bei welchen, ihres schnellen Vorübergehens wegen, das Unrhythmische der Eintheilung, wenigstens dem Zuhörer, fast nicht bemerkbar ist, obgleich der Spieler die Schwierigkeit, und ich möchte sagen Unnatürlichkeit, solcher Quintolen-, oder Septimolen-Eintheilung gar wohl empfindet. Es ist eben eine kurze Unterbrechung der rhythmischen Ordnung, wobei der Satz im gan-

zen doch rhythmisch bleibt, nur nicht bis auf diese Unterabtheilung herab; und da ja, wie wir gleich anfänglich bemerkten, ein Tonstück auch wohl ganz unrhythmisch sein kann, so ist es auch kein wesentlicher Uebelstand, wenn ein sonst rhythmischer Satz nicht grade bis auf jede Unterabtheilung herab rhythmisch ist. (§ XLVII.)

§ LXXXVII.

Und auf gleiche Weise wie wir in solchen Fällen die rhythmische Symmetrie nicht bis auf die kleinsten Unterabtheilungen herab festgehalten sehen, findet man, und zwar vorzüglich in längeren Tonstücken, auch oftmal aufwärts, d. h. in Ansehung der höheren Rhythmen, solche Symmetrie nicht so durchgängig beobachtet, sondern mitunter auch Perioden von 5, von 7, 10, 11, 13 Takten, u. dgl. so dass also ein solches Stück nicht bis zu den höchsten Hauptabtheilungen hinauf, rhythmisch symmetrisch angeordnet ist.

Auch hier gilt die Bemerkung, dass, da rhythmisches Ebenmas kein unbedingtes Erfodernis ist, auch das unverbrüchliche Festhalten desselben von den kleinsten Unterabtheilungen bis zu den höchsten Haupttheilen hinauf, nicht unbedingt nöthig ist. In der Lehre von der rhythmischen Zeichnung kommen wir hierauf zurück. § XCIII S. 126.

VIII.) Aufschlag, Niederschlag.

§ LXXXVIII.

Es ist beim Taktschlagen gebräuchlich, den Anfang eines jeden Taktes durch Niederschlagen der

Hand oder der Takttirrolle zu signalisiren, bei dem letzten Takttheil aber die Hand zu heben, um demnächst beim Anfang des folgenden Taktes wieder niederzuschlagen. Diesem Gebrauche zufolge pflegt man den Takttheil, bei welchem der Niederschlag geschieht, den Niederschlag des Taktes, den aber, bei welchem die Hand gehoben, bei welchem aufgeschlagen wird, den Aufschlag, oder auch wohl Auftakt zu nennen.

Statt des Ausdruckes Aufschlag, gebraucht man auch zuweilen das gleichbedeutende, aber fremder, und darum freilich fein gelehrt klingende Wort *Arsis*, (vom Griechischen ἄιρω, ich erhebe, oder hebe empor,) und statt Niederschlag den Namen *Thesis*, (θεσις).

Dass, nach Rousseau's *Dictionnaire de Musique, art. Battre la mesure* und *Arsis*, die Griechen umgekehrt die schweren Takttheile durch Aufheben, die leichten durch Niederschlagen zu bezeichnen pflegten, bei ihnen also der schwere durch *Arsis*, durch *Thesis* aber der leichte bezeichnet wurde, und dass auch ein Scarlatti den Takt auf solche Art zu schlagen pflegte, gehört unter die wenig praktischen Antiquitäten.

Im Gegensatze des ersten, und letzten Takttheiles, welche durch Nieder-, und Aufschlagen bezeichnet werden, kann man jeden Takttheil welcher etwa noch zwischen dem ersten und letzten liegt, und daher durch Bewegung des Taktirstabes nach der rechten, oder linken Seite hin gezeigt zu werden pflegt, Seitenschlag nennen.

Obgleich der Ausdruck Aufschlag immer einen letzten, und folglich leichten Takttheil bedeutet, so ist jener Ausdruck mit dem Worte leichter Takttheil doch keineswegs gleichbedeutend, indem zwar jeder Aufschlag eine leichte Zeit, aber nicht jede

leichte Zeit grade ein Aufschlag ist. Denn da in jedem mehr als zweitheiligen Takte, folglich in jedem dreitheiligen, so wie in allen zusammengesetzten Taktarten, mehre leichte Takttheile vorkommen, unter welchen nur der letzte durch Aufschlag bezeichnet wird, so ist nicht jeder leichte Takttheil Aufschlag, sondern oft auch Seitenschlag.

Uneigentlich pflegt man jedoch zuweilen unter dem Namen Aufschlag auch wohl solche Takttheile zu verstehen, wie z. B. das 2te oder auch 3te Viertel des $^4/_4$-Takts, das 2te des $^3/_4$-Takts, das 4te Achtel des $^6/_8$-Taktes, u. dgl.

Dass der Ausdruck Aufschlag oder Auftakt auch noch in anderen Beziehungen uneigentlich gebraucht zu werden pflegt, wird S. 123 unten erwähnt.

IX.) Klänge im Rhythmus betrachtet.

A.) Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze.

§ LXXXIX.

Die Takteintheilung, so wie die anderen, grösseren oder kleineren rhythmischen Mase, wie wir sie bis jetzo kennen gelernt, sind eigentlich nur trockenes Fachwerk, nämlich nur das Mas der rhythmischen Figuren, keineswegs aber die Figur selber; so wie das Ruthen-, Schuh-, Zoll- und Linienmas, und das Verhältnis, nach welchem ein architektonisches Werk, oder die Model oder Säulendicken, wonach eine Säule gemessen wird, noch nicht das Gebäude, nicht die Säule selber sind. Mit anderen Worten: wir richteten unsere Aufmerksamkeit bis jetzt auf das rhythmische Mas blos als Mas; nun wollen wir sie näher auf das zu Messende, d. h. auf rhythmische Sätze selber wenden.

Wir nennen Figur, Phrase, oder Satz, jede grössere oder kleinere Gruppe von Klängen oder Schlägen, welche, vermög ihrer Zeichnung, als ein grösseres oder kleineres Ganzes empfunden wird. So

werden z. B. Seite 102, die 9 ersten Noten, als, eine Figur miteinander bildend empfunden, und heissen daher ein, wiewohl nur kurzer, nur untergeordneter Satz, welcher, zusammengenommen mit der ihm gegenüberstehenden ähnlichen kleinen Gruppe der folgenden 8 Noten, eine Phrase oder einen Perioden höherer Ordnung, eine Figur grösseren Massstabes, bildet u. s. w. Eben so erkennt man in Fig. 21 *a* acht kleine Phrasen, jede von zwei Takten, — in Fig. 22 bei *a* deren zwei, jede von drei Takten, und ähnliche in Fig. 23 *a* und 24 *a*.

Man schlage zu diesem und einigen folgenden Paragr. das erste und das zweite Notenblatt zugleich heraus.

§ XC.

In dieser Hinsicht wollen wir vordersamst im Allgemeinen bemerken, dass wie sich wohl von selbst versteht, die rhythmische Ordnung eines Satzes keinesweg darin besteht, dass alle Klänge darin von gleicher Länge sein müssen, sondern nur dass sie nach einerlei Masstab und Verhältnis bemessbar seien. Mit andern Worten: ein Satz braucht, um rhythmisch zu sein, keineswegs etwa aus lauter Achtelnoten, oder aus lauter Viertelnoten u. s. w. zu bestehen; dies wäre vielmehr eine höchst langweilige Einförmigkeit. sondern es können darin bald ganze, bald Viertel-, Achtel-, Sechszehntelnoten u. dgl., bald auch dergleichen punktirte Noten, Triolen u. s. w. vorkommen; das rhythmische Ebenmas bleibt immer darin bestehend, dass all diese verschiedenen Längen gegeneinander in Verhältnissen der Primzahlen 2 oder 3 stehen, und sohin nach einem und demselben Masstabe bemessbar sind.

§ XCI.

Eben so ist es auch gar nicht nothwendig, dass ein Satz grade mit dem Anfang eines Taktes anfange, und mit dem Ende eines solchen schliesse, so dass die Grenzpunkte der Zeichnung grade auf die Theil lungspunkte der rhythmischen Mases, d. h. auf die Taktstriche fallen; vielmehr kommen sehr häufig Phrasen vor, deren Anfangspunkt in die Mitte eines Taktes, oder vor, oder nach der Mitte desselben fällt; und ebendies findet in Ansehung des Endpunktes statt. So findet man nämlich eine Menge Perioden, sowohl am Anfang, als im Verlauf eines Tonstückes, welche mit einer, oder mehreren leichteren Noten anheben, wie z. B. in Fig. 27 bis 30 *i*. Das Anfangen eines Perioden mit einer schweren Note ist eben so wenig nothwendig, als z. B. in jedem Worte grade die erste Silbe die Gewichtsilbe ist, oder in einem rhetorischen Sensus das erste Wort das betonteste, oder die erste Silbe eine schwere, oder sogenannte lange Silbe, Gewichtsilbe, zu sein braucht. Ein mit einer leichten Zeit anfangender Periode ist einem, mit einem jambischen, oder anapästischen Fuss anfangenden Verse zu vergleichen, so wie der Anfang mit dem Niederschlag einem trochäischen Vers entspricht.

Im gemeinen Sprachgebrauche pflegt man von jedem Tonstücke, welches nicht mit dem Niederschlag anfängt, zu sagen, es fange im Aufschlag an, und nennt dann auch wohl alles, was dem ersten Niederschlage vorhergeht, den Aufschlag oder auch Auftakt des Stückes. Nach diesem Sprachgebrauche wären also in den oben erwähnten Fig. 27 und 30 *l* die ersten Noten der Auftakt.

Solcher Sprachgebrauch ist aber freilich nur da eigentlich passend, wo das Stück genau mit dem Auf-

schlag, also mit dem letzten Takttheile, anfängt, wie bei 27, nicht aber auch in Fällen wie 28, 29, 30 *i*, oder wo der sogenannte Aufschlag mehr, oder weniger als den letzten Takttheil beträgt.

Schliesslich will ich noch bemerken, dass man Anfänge der Art wie Fig. 30 *i*, wo der sogenannte Auftakt mehr als einen halben Takt beträgt, gewöhnlicher so zu schreiben pflegt, wie bei *k*, in welcher Gestalt sie dann gewissermasen wieder als im Niederschlag anfangend erscheinen.

Eben so kann auch das Ende eines Satzes bald auf einen schweren, bald auf einen leichten Takttheil fallen, Fig. 22, 23, 24. — Bei 31 beginnt und endet sogar jede der verschiedenen Zeichnungen auf einem anderen Takttheile. Die erste fängt mit dem Takt an, und endet mit dem zweiten Takttheile; die zweite hebt mit dem dritten Takttheil an, und endet mit dem ersten des folgenden Taktes; die dritte fängt mit dem zweiten Takttheil an, und endet mit dem dritten.

§ XCII.

Man pflegt den Endpunkt einer kleineren rhythmischen Figur oder Zeichnung, oder den Punkt, wo ein Periode endet, und ein neuer anfängt, oder überhaupt das Ende einer Figur, auf welche jedoch wieder eine andere folgt, Einschnitt, oder Cäsur, oder auch Absatz zu nennen. Es ist gleichsam das, was in der Wortsprache die sogenannten Interpunktionen sind. Auf Seite 102 fühlt man am Ende des zweiten Taktes odentlich ein Komma, mit welchem verglichen, das Ende des Satzes ein Punktum heissen könnte. In Fig. 21 *a* erkennt man einen Einschnitt am Ende des 2ten, 4ten und 6ten Taktes; und eben so leicht sind die Interpunktionen in Fig.

22, 23, und 24 fühlbar. In Fig. 31 findet man einen Einschnitt nach dem zweiten Takttheil, einen andern nach dem ersten Takttheil des zweiten Taktes, einen dritten am Ende des 2ten Taktes, dann nach dem zweiten Takttheil des dritten Taktes wieder einen vierten Einschnitt, u. s. w.

Je nachdem der Endepunkt einer Figur auf leichte, oder auf eine schwere Zeit fällt, pflegt man die Cäsur eine männliche, oder weibliche Cäsur zu nennen. Wenn nämlich der Takt-, oder Zeittheil, auf welchen die letzte Note einer Figur fällt, schwerer ist, als die vorhergehende, so heisst der Cäsur männlich, im entgegengesetzten Fall aber weiblich. In Fig. 21 sind die erste, 2 und 3te Cäsur männliche, weiblich aber ist die vierte. Diese Benennungen sind aus der poetischen Metrik entlehnt: in der Lehre vom Versbaue nennt man nämlich einen Vers, wenn er mit einem Worte endet, dessen letzte Silbe eine Gewichtssilbe, d. h. schwerer als die vorhergehende ist, wie z. B. «Ge*walt*» — «Be*weis*» — «überrascht» — einen männlichen; weiblich hingegen heissen Endungen wie folgende: «ge*walt*ig» — «be*weis*en» — «über*rasch*en» — «*Ster*ben», u. dgl. Eben darum ist auch in Fig. 23 die Cäsur bei «*Aeck*erle» und «*jämm*erlich» weiblich, männliche Cäsuren aber die bei «*Wies*» und «ge*wiss*».

§ XCIII.

Die musikalischen Sätze werden grösstentheils von einer rhythmisch runden, d. h. auf eine der Primzahlen 2 oder 3 hinauslaufenden Anzahl von Theilen gebildet. Eine solche rhythmische Abrundung bringt in die Zeichnung des Satzes eine eigene Ordnung, durch welche er uns vorzüglich eingehend, überschaulich und fasslich wird.

Je weiter daher in einem Satze die rhythmische Symmetrie getrieben wird, desto runder, glatter und

überschaulicher wird er. Da indessen jedes Kunstwerk, durch allzu viele Symmetrie, zwar sehr leichtfasslich, und glatt eingehend, aber auch zugleich etwas trivial und einförmig wird, z. B. Fig. 52, so pflegt man, in längeren Tonstücken, nicht lauter so ganz abgerundete Phrasen ganz symmetrisch an einander zu reihen, sondern mitunter auch minder leicht überschauliche Perioden anzubringen. (Vergl. S. 119.)

Sehr weitläufig handelt von der Taktzahl und überhaupt vom rhythmischen Bau der Tonphrasen, Koch in s. Anweisung zur Composition, deren zweiter Band sich fast einzig mit diesem Gegenstande beschäftigt.

B.) Einzelne Klänge in Beziehung auf den Rhythmus betrachtet.

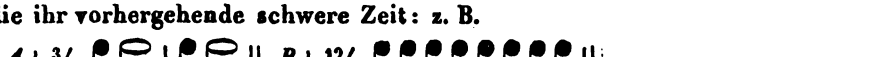
1.) Rhythmische Rückung oder Verschiebung.

§ XCIV.

Ausser dem, was wir bis hierher von der rhythmischen Zeichnung und Ordnung musikalischer Figuren bemerkt, finden wir auch noch Einiges in Hinsicht gewisser besonderen Arten von Stellung einer Note in der rhythmischen Ordnung, bemerkenswerth.

Als ersten Fall dieser Art bemerken wir denjenigen, welchen man rhythmische Verrückung zu nennen pflegt, nämlich wo, bei ungrader Zeiteintheilung, nach einer schweren Zeit eine innerlich leichtere Note folgt, welche längere Zeitdauer hat, als die vorhergehende innerlich schwerere Zeit; mit andern Worten, wo die, nach einer rhythmisch schweren Zeit folgende leichtere Note, länger an Einem Stücke fortgehalten wird, also von längerer

Zeitdauer oder Geltung ist, als jene innerlich schwere Zeit; oder, wieder anders ausgedrückt, wo eine auf eine leichte Zeit fallende Note noch über die Dauer dieser Zeit hinaus, und bis auf die folgende eben so leichte Zeit fortgehalten, und durch solches Forthalten, durch solches Verbinden und Aneinanderhängen zweier leichten Zeiten, länger an Dauer wird als die ihr vorhergehende schwere Zeit: z. B.



Mehre Beispiele enthalten die Figuren §33 bis 37.

Man hemerket leicht, dass solche Rückung nur bei ungrader Zeiteintheilung statt findet, wo nämlich zwei leichte Zeiten nacheinander folgen. Bei grader Zeiteintheilung, wo nach jeder leichten Zeit gleich wieder eine schwere folgt, z. B. 4/4 ♩ 𝅗𝅥 ♩ ||, geht das Zusammenbinden eines leichten Zeittheiles mit dem folgenden schon wieder schwereren, in eine andere Gattung über, welche wir sogleich unter den Namen Synkope werden kennen lernen.

§ XCV.

Bei der rhythmisch gerückten Bewegung erhält die, in Ansehung des Zeitgewichtes leichtere, aber der Zeitdauer nach längere Note, vermög dieser ihrer längeren Dauer, gleichsam einen Vorzug, ein Uebergewicht gegen jene, innerlich schwerere, der Dauer nach aber kürzere Zeit; sie wird, im Vergleich gegen die innerlich schwerere, gleichsam begünstigt und gehoben, und die Symmetrie des Rhythmus dadurch gewissermasen verschoben oder verrückt; und dies ist ohne Zweifel der Grund, weshalb diese Art von Bewegung den Namen rhythmische Rükkung erhalten hat, und zuweilen auch wohl Verrükkung, oder verrückte Bewegung genannt wird.

Allerdings findet unser Gefühl in solcher Benachdruckung und Belastung der innerlich leichteren Zeit, etwas gleichsam Verschobenes und Widerhaariges, etwas aus der Ordnung des gewöhnlichen Geleises Gerücktes, eine Verzerrung der gewöhnlichen rhythmischen Symmetrie; allein diese eigene Art von Empfindung, das gleichsam Stossweise, oder wenn man will, Hinkende, Verschobene, oder Helpernde solcher rhythmischen Fortschreitung, eben diese Besonderheit sage ich, lässt sich zuweilen, am rechten Ort und mit Umsicht angebracht, ganz vortheilhaft benutzen.

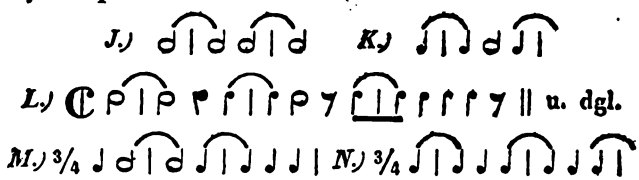
Ob es in der angeführten Fig. 37 *i*, aus Pergolesi's «*Stabat mater*», am rechten Orte geschehen sei, gleichsam um das Schluchzen der weinenden Mutter zu malen, das war ein mal, zu alten guten Zeiten, eine gar wichtige Kontroverse unter den Musikgelehrten. (Siehe z. B Sulzers Theorie, Art. Verrückung, und Leipz. allgem. musik. Zeitung, II. S. 257 flgg.) — Allemal würde ich, wenn nun doch einmal das Weinen und Aechzen *(gemere)* nachgebildet werden sollte, die Verschiebung unmasgeblich wenigstens, wie bei *k*, auf die erste Silbe von «*gementem*» beschränkt, wo nicht gar lieber so geschrieben haben, wie bei *l*, indem, der Prosodie nach, wohl diese Silbe die Dehnung und Hebung verträgt, nicht aber die zweite von «*cujus*», oder von «*animam*». Die Sache gehört übrigens nicht hierher, sondern in die Lehre von Prosodie, Skansion, Akzentuation und Deklamation.

Uebrigens waren unsere lieben Alten gar ausnehmend grosse Freunde solcher Verrückungen, und konnten sich, wie es scheint, gar nicht satt daran hören; wie denn auch Kirnberger Beispiele wie Fig. 36 (eine Arie über den Text: «*Benche mi sprezzi l'idolo ch'adaro*») als Muster schönster Arien, und guten und richtigen Ausdruckes in Singsachen, den Anfängern zur Nachahmung empfiehlt. (Siehe s. Kunst d. r. Satzes, I. S. 223 flgg.)

2.) Synkope.

§ XCVI.

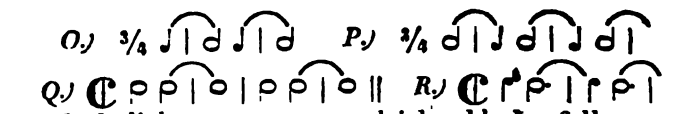
Eine vorzüglich bemerkenswerthe rhythmische Stellung einer Note, ist die Synkope. Wenn nämlich ein Klang mit einem leichten Takttheil oder Zeittheil anfängt, und auf dem folgenden schwereren noch ununterbrochen fortwährt, so dass also die letzte Hälfte dieser Note auf eine schwerere Zeit fällt als ihre erste, wie in nachstehenden Beispielen, so nennt man diesen Klang einen synkopirten, eine Synkope.



Vergl. auch Fig. 38—44 des zweiten Notenblattes.

In der Synkope erscheinen also immer zwei, wenn auch in Ansehung der Dauer gleiche, doch in Ansehung des Gewichtes verschiedene Takttheile, Tactglieder, oder Zeiten, und zwar erst eine leichtere, dann eine schwerere, durch das Forthalten Eines Klanges gleichsam zusammengebunden; oder, wenn man es sich so vorstellen will, es erscheint ein fortdauernder Klang durch den, während seiner Dauer erfolgenden Eintrit der schwereren Zeit, gleichsam in zwei Hälften oder überhaupt in zwei Theile zerschnitten, (daher der Name Synkope, von Συγκοπη, Zerschneiden.)

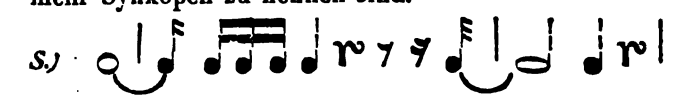
In den bisherigen Beispielen waren die zwei an einander gebundenen Theile überall von gleicher Länge: allein auch Figuren wie folgende



und ähnliche, nennt man gleichwohl ebenfalls synkopirt, obschon bei *O* der erste, auf die leichte Zeit fallende Theil des synkopirten Klanges nur halb so lang ist, als der zweite schwerere, und bei *P* der leichte noch einmal so lang als der schwere, u. s. w. Vergl. auch Fig. 45—47.

Man kann dies ungleiche Synkopen nennen, und gleiche die zuersterwähnten.

Noch ungleicher, als die bis jetzt angeführten, sind folgende, und ähnliche, welche darum kaum mehr Synkopen zu nennen sind.

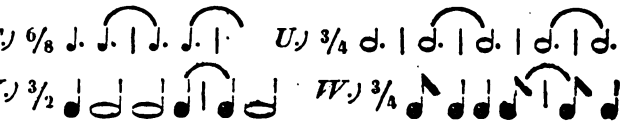


Vergl. Fig. 48.

§ XCVII.

Im dreitheiligen Takt, oder auch bei ungrader Unterabtheilung der Taktglieder oder Takttheile, findet das Besondere statt, dass die in solchem Takte dreiweise zusammen gruppirten Zeiten sich nicht zu einer ununterbrochenen Reihe gleicher Synkopen zusammenbinden lassen. Denn da 3 sich nicht ohne Bruch in gleiche Hälften theilen lässt, so fallen entweder immer zwei solche Drittheile auf die schwere Seite der Synkope und nur Eines auf die leichte, wie oben bei *O*, oder umgekehrt, wie bei *P* (Fig. 45 *o* und *p*); oder aber man muss, will man dennoch gleiche Synkopen haben, immer ein Glied unsynkopirt zwischeninne frei lassen, wie Seite 129 bey *N*. (Vergl. Fig. 43.) — Wohl aber können kleinere oder grössere, aus drei Theilen bestehende Gruppen, als Einheiten

betrachtet, paarweis zu gleichen Synkopen verbunden werden, wie nachstehend bei *T* und *U*, oder die geraden Unterabtheilungen synkopirt, wie bei *V* und *W*.



(Vergl. Fig. 44 *t*, *u*; oder auch so wie in Fig. 42.)

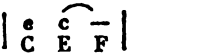
§ XCVIII.

Die Synkope hat, auf ähnliche Weise wie die Rückung, für unser Gefühl etwas gewissermasen Widerstrebendes, indem der Anschlag des Tones auf leichter Zeit, auf der schweren aber kein Anschlag geschieht, wodurch jene gleichsam vor dieser begünstigt wird.

Eine besondere Anwendung der Synkopen kommt in der Lehre von der vorbereitenden Bindung vor.

§ XCIX.

Von der im vorigen Abschnitt erwähnten blosen Rückung unterscheidet sich die Synkope, wie leicht zu sehen, darin, dass der blos gerückte Klang nicht, wie der synkopirte, bis in eine Zeit hinüberdauert, welche schwerer ist als die, mit welcher er eingetreten; und darum enthält also folgender Satz zwar eine Rückung, aber keine Synkope,



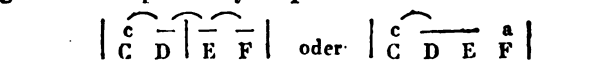
wohl aber enthalten folgende Sätze Synkopen:

denn in beiden, und auch in letzterem, ist die Zeit mit welcher der synkopirte Klang eintrat, leichter als die folgende schwere.

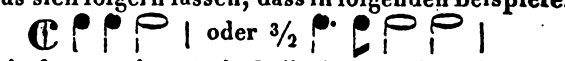
Ausserdem kann man noch bemerken, dass einige Schriftsteller auch die Synkope unter dem Namen Rückung begreifen, z. B. Koch in s. mus. Lexik. Art.

Rückung, wo er, abweichend von seinem sonstigen Gewährsmann Sulzer, Art. Verrückung, die Worte Synkope und Rückung, für Gleichbedeutend ausgiebt.

Auch findet man die Begriffe von Rückung und Synkope folgendermasen definirt: «Synkope besteht «darin, dass ein Ton einen Einschnitt hat. Diesen «bekommt er dadurch, dass er aus einer schlechten «Taktzeit in eine gute hinüberdauert, er mag übrigens «erst mit jener schlechten, oder schon vorher einge«treten sein.» — (Aber dann wär auch das c in folgenden Beispielen synkopirt:



denn es dauert aus der leichten zweiten Zeit in die schwerere dritte hinüber.) — «Rückung aber besteht «darin, dass mit einer schlechten Taktzeit ein Ton «von grösserer Geltung eintritt, als mit der nächst «voraufgehenden guten, es mag übrigens während der «Dauer desselben eine gute Taktzeit eintreten, also «zugleich Einschnitt — Synkope — entstehen, oder «nicht.» — (Allein nächst manchem Anderen, würde hieraus sich folgern lassen, dass in folgenden Beispielen



die mit dem zweiten Takttheil eintretende halbe Note eine Rückung heissen müsste, weil diese mit der leichteren zweiten Takthälfte eintretende halbe Note von grösserer Geltung ist, als die Viertelnote welche mit der nächst voraufgehenden schweren Zeit aufgetreten war.)

Uebrigens besteht die Wesenheit der Synkope, den im § XCVI gegebenen Begriffbestimmungen zufolge, jedenfalls nicht in jedem zusammenbinden der Taktzeiten in Einem Tone.

X.) Unterbrechungen der rhythmischen Gleichförmigkeit.

§ C.

Es giebt nicht nur, wie wir schon Seite 77 bemerkten, Tonstücke, worin gar kein Rhythmus herrscht;

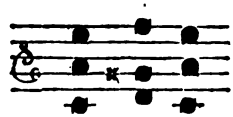
Theorie der Tonsetzkunst.

§ 1.

Nachdem wir die Elemente kennen gelernt, durch welche die Tonkunst wirkt, gelangen wir nunmehr zur näheren Betrachtung der Art, wie die Zusammensetzung und Verbindung derselben zu einem musikalischen Satze geschieht.

Die Tonkunst verbindet Töne zu einem Satze in der Art, dass sie uns dieselben theils nacheinander folgend, theils zugleich erklingend hören lässt.

Eine Reihe nacheinander folgender Töne, oder mit andern Worten, jede successive Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen eine Tonreihe. In so fern sie kunstgemäss ist, d. h. sofern sie einen musikalischen Sinn hat, heisst sie Melodie, und in so fern man sich dabei eine Person denkt, welche solche Tonreihe singt, oder ein Instrument, auf dem sie gespielt wird, nennt man sie eine Stimme, oder auch einen Gesang. In folgendem Satze



kann man drei Tonreihen unterscheiden: die Reihe der oberen Töne: $\bar{\bar{e}}$—$\bar{\bar{f}}$—$\bar{\bar{e}}$, die der mittleren: $\bar{a}$—$\bar{gis}$—$\bar{a}$,

und die der unteren oder Basstöne: c̄ — d̄ — c̄. Wir können uns gleichsam drei Personen denken, deren eine die Töne ē—f̄—ē nach einander angiebt, indess die zweite eben so ā—gis̄—ā, und die dritte c̄—d̄—c̄ hören lässt. (Dass es Instrumente giebt, auf welchen Eine Person mehre Töne zugleich spielen, und also mehre Stimmen zugleich ausführen kann, kommt hier nicht in Betracht.)

Jedes Zugleicherklingen mehrer Töne, jede gleichzeitige (simultane oder coexistente) Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen einen Zusammenklang. Inwiefern er kunstgemäss ist, heisst er Akkord, oder auch Harmonie in der allgemeineren Bedeutung dieses Wortes.

Wir wollen unsere Abhandlung mit der Betrachtung der Tonreihen als solcher beginnen.

Erste Abtheilung.

Tonreihen, als solche betrachtet.

I.) *Stimmen.*

A.) *Begriff von Stimmen, Fortschreitung, und Führung.*

§ 2.

Den Schritt einer Stimme von einem Tone zum andern nennen wir Stimmenschritt, melodischen Schritt. Mehrere aneinander gereihete Melodieenschritte bilden melodische Figuren, und mehrere solche Figuren eine Melodie, eine Weise, einen Gesang, ungefähr eben so, wie z. B. eine Tanzfigur aus mehren einzeln Schritten, und ein Tanz aus mehreren Figuren besteht.

Die Art, wie sich eine Stimme von einem Tone zum andern bewegt, heisst ihre Fortschreitung, oder melodische Bewegung (nicht zu verwechseln mit dem, was man rhythmische Bewegung, *Tempo*, nennt S. 83.). Die Art, wie der Tonsetzer eine Stimme sich bewegen lässt, wie er sie von einem Tone zum andern führt, nennen wir die Führung der Stimme.

Die Lehre von der Bewegung der Stimmen, von dem Wege, welchen jede Stimme in diesem oder jenem Falle nehmen soll, oder nicht soll, oder überhaupt, wie man die Stimmen führen darf, oder muss, heisst eben darum billig Lehre von der Stimmenbewegung (Dynamik) oder Stimmenführung, oder, nach S. 134, Melodik, d. i. Lehre von der Melodie im weiten Sinne des Wortes.

Man kann in dieser Hinsicht die Führung einer Stimme sowohl aus einem spezielleren und gleichsam beschränkteren Gesichtspunkte, als auch aus einem höheren Standpunkte würdigen, je nachdem man entweder auf die einzeln Schritte der Stimme, oder aber auf die aus mehreren solchen einzelnen Stimmenschritten gebildeten melodischen Figuren sieht.

Wenn wir z. B. finden, dass auf Seite 134 die Stimme, welche beim zweiten Akkorde das $\bar{f}$ angab, sich beim folgenden am füglichsten zu $\bar{e}$ herabbewegt, und dass es dem Gehör unangenehm auffallen würde, wenn sie, statt dessen, vom $\bar{f}$ zu $\bar{a}$ hinaufschreiten wollte, so ist dies eine Betrachtung des einzelnen Melodieschrittes von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$, oder von $\bar{f}$ zu $\bar{a}$. Sehen wir hingegen darauf, ob eine, aus mehreren Schritten bestehende Figur, nicht blos in Ansehung jedes einzelnen Schrittes den Kunstgesetzen gemäss sei, sondern ob sie auch als Figur selbst, also im Gan-

zen, eine dem Gehör gefällige, und, wie man es nennt, singende oder melodiöse Führung, ob ihre Melodie einen fliessenden Gang, eine graziöse Zeichnung, Schweifung, und Rundung, einen gefälligen Schwung habe, oder, wie man es auch ausdrücken kann, ob sie eine schöne Melodie singe, ob ein rechter Stimmenfluss darin liege: so ist dieses der höhere Gesichtspunkt.

Die Theorie hat die Aufgabe, zu lehren, wie eine Stimme, sowohl in der einen, als in der anderen Hinsicht, geführt werden soll.

Sie ist aber dabei, der Natur der Sache nach, freilich ziemlich beschränkt. Es lässt sich nämlich nicht wohl allgemein vorschreiben, wie eine Stimme geführt sein müsse, um, sowohl in Ansehung jeder einzelnen Fortschreitung, als in Ansehung der Zeichnung ihrer Figur, gut und dem Gehöre gefällig geführt heissen zu können. Alles, was die Theorie leisten kann, besteht grösstentheils darin, diejenigen Fortschreitungen aufzusuchen, welche unserm Gehöre widrig aufzufallen pflegen, daraus möglichst gemeingiltige (schwerlich allgemeingiltige!) Regeln abzuleiten, und dadurch vor unangenehmen Fortschreitungen zu warnen. Ihre Thätigkeit ist also auch hier wieder mehr nur negativ als positiv.

Aber auch selbst dies Negative vermag die Theorie hauptsächlich nur in Ansehung der einzelnen Stimmenschritte; weit weniger aber in Ansehung der Zeichnung einer Stimme im Ganzen. Wohl lässt sich manche Regel geben, wie in diesem oder jenem Falle dies oder jenes Intervall fortschreiten müsse, oder fortschreiten dürfe, (und diese Lehre, die Lehre von den einzelnen Harmonieenschritten, haben denn un-

sere bisherigen Tonlehrer auch mit besonderem und wirklich stupendem Fleise ausgeführt, und es wenigstens an der Menge von Regeln und Vorschriften, und auch hier wieder vorzüglich an einer Menge von Verboten, nicht fehlen lassen.) Allein wie sehr es auch wahr ist, dass eine Stimme, deren einzelne Schritte fehlerhaft sind, sich im Ganzen nicht als schöne Figur präsentiren kann, — so wahr es also ist, dass die Befolgung der Regeln der einzelnen Stimmenschritte auch eine Bedingung ihres guten Flusses im Ganzen ist, so wird durch Beobachtung all solcher Regeln, und durch die denselben gemässeste Führung der einzelnen Stimmenschritte, darum doch noch keine Abrundung, kein Schwung der Zeichnung im Ganzen erreicht. Vielmehr kann eine Stimme, deren Schritte im einzelnen sämmtlich vollkommen tadelfrei sind, darum doch im Ganzen sehr ungraziös, holpernd, und nichtssagend sein, und eine sehr missfällige Figur spielen: und im Gegentheil kann eine Führung dem Gehöre sogar wirklich wohlgefällig sein, in welche eine Fortschreitung mit eingeflochten ist, welche den Regeln der Fortschreitungen im Einzeln nicht ganz entspricht, welche aber, wegen der gefälligen Zeichnung des Ganzen, nicht mehr widrig auffällt, wie wir dies späterhin an mehreren Beispielen beobachten werden. Beweis genug, dass eine gefällige Zeichnung und Führung im Ganzen, oder in grösseren Theilen, nicht nur etwas ganz Anderes ist, als die gehörgemässe Führung der einzelnen Stimmenschritte, sondern auch etwas Höheres und Ueberwiegendes, und dass also die Regeln, welche wir, über die einzeln Fortschreitungen der Intervalle in diesem oder jenem

Falle, besitzen, bei Weitem keine Regeln für eine dem Gehöre wohlgefällige Führung der Stimmen im Ganzen, keine Regeln zu Bildung schöner Melodieen oder melodischer Figuren sind.

Jedenfalls ist es nicht der Zweck des gegenwärtigen Kapitels, die Gesetze der Stimmenführung abzuhandeln, indem die Bewegung einer Stimme sich sehr wesentlich nach den dabei statt findenden Harmonieen und Harmoniefolgen richten muss, welche Gegenstände selbst erst in folgenden Abtheilungen besprochen werden, und nach deren Abhandlung dann erst Gesetze für die Fortschreitung der Stimmen in diesem oder jenem Falle erforscht werden können. Für jetzo ist uns blos darum zu thun, die Art der Zusammensetzung musikalischer Gebilde aus einer oder mehreren Stimmen, und die verschiedenen Arten von Stimmenbewegung überhaupt kennen zu lernen.

B.) *Ein-, oder mehrstimmiger Satz.*

§ 3.

Jeder musikalische Satz besteht, wie wir bereits bemerkt, entweder aus einer, oder aus mehreren Stimmen. In jenem Falle heisst er einstimmig, in diesem aber mehrstimmig; und zwar, wenn er aus mehr als vier Stimmen besteht, vielstimmig.

Unser Gehör vermag allerdings, solches Zusammenklingen mehrer Töne oder Stimmen aufzufassen; und zwar nicht blos als Totaleindruck, sondern ein geübtes Gehör unterscheidet sogar den Gang jeder einzelnen Stimme.

Wie viele Stimmen es solchergestalt zu unterscheiden vermöge, lässt sich nicht grade im allgemeinen bestimmen, indem dies von der Bildung und Geübtheit des Ohres abhängt. Es ist aber jedenfalls offenbare Uebertreibung, wenn der Tongelehrte *J. J. Rousseau* behauptet und mit gar anscheinender Evidenz darthut und unumstösslich beweist, das Gehör unterscheide höchstens zwei Stimmen, und es gebe daher gar keinen wirklich vierstimmigen Satz, oder, wenn es einen gebe, sei er nothwendig schlecht. In seinem geschätzten *Diction. de Musique* liesst man, Art. *Quatuor*: «*Il n'y a point de vrais Quatuor, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon Quatuor les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un seul remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un Quatuor.*» Noch viel weniger ist, in Gemässheit des Art. *Quinque* Ebend. ein guter fünfstimmiger Satz denkbar: «*Puisqu'il n'y a pas de vrai Quatuor, à plus forte raison n'y a-t-il de véritable Quinque.*» — Das ist nun ungefähr so, als ob Einer sagte: «das menschliche Auge kann nur Einen Gegenstand auf einmal betrachten, oder allerhöchstens zwei Figuren zugleich. Eine Gruppe von mehr als zwei Personen ist folglich in der bildenden Kunst ein Unding, und: *il n'y a point de groupe de Laocoon, ou elle ne vaut rien.*»

Anmerkung.

Wie vielstimmiger Satz überhaupt in der Musik möglich sei, lässt sich nicht wohl im Allgemeinen bestimmen. Marpurg (in s. Generalbass, III. Th. V. Abschn.) hat berechnet, es sei allenfalls selbst ein 133stimmiger Satz denkbar; allein aus dem oben Gesagten lässt sich leicht abnehmen, dass solche, freilich an sich nicht undenkbare Vollstimmigkeit, nur höchst selten gut auszuführen ist; nicht einmal zu gedenken, dass kein menschliches Gehör so viele, sich überdies einander unaufhörlich überschreitende und durchkreuzende Stimmen, als besondere Stimmen zu unterscheiden vermögte.

Es hat übrigens mit der erwähnten Marpurgschen Kalkulation nicht einmal seine Richtigkeit. Denn, hat man einmal herausgebracht und verstanden, wie er es meint, und im §.

11 den Druckfehler (c-c statt c-e) beseitigt, so erkennt man leicht, dass die Grenze von wirklicher Verschiedenheit solcher Stimmen nicht allein rein willkürlich angenommen, und bis ins Kleinliche, Kindische getrieben ist, sondern der sonst haarscharfe Rechenmeister hat es diesmal auch sogar im Ansatze versehen, indem er die Harmonienfolge

c	—	c
g	—	a
e	—	f
Bass C	—	F

als diejenige annimmt, in welcher, wegen Gemeinschaftlichkeit des Intervalles c, die mehresten verschiedenen Stimmenschritte möglich seien; denn bei andern Harmonienfolgen, worin zwei solche gemeinschaftliche Töne liegen, z. B.

c	—	c
g	—	a
c	—	e
C	—	A

lassen sich nicht 133, sondern 257 im Marpurgischen Sinne verschiedene Stimmen herausrechnen, und hat sich also Rechner um 124 Stimmen verrechnet.

C.) *Eintheilung und Arten der Stimmen.*

1.) Obere und untere, äussere und Mittelstimmen.

§ 4.

a.) Begriffbestimmung.

Man kann die, einen mehrstimmigen Satz bildenden Stimmen nach verschiedenen Eintheilungsgründen verschiedentlich eintheilen.

In Ansehung der respektiven Höhe, d. h. der höheren Lage einer Stimme vor der anderen, nennt man diejenige, welche die Reihe der höchsten Töne vorträgt, Oberstimme: die aber, welche die tiefste Tonreihe angiebt, Unterstimme, auch Bassstimme, vom italiänischen Worte *basso*, tief. (Es versteht sich, dass diese nicht eben immer an sich sehr tief zu sein braucht, sondern jede, auch an sich nicht sehr tiefe Stimme, welche aber tiefer

ist als die übrigen, heisst in dieser Hinsicht mit Recht Bassstimme; und eben so wenig kommt es darauf an, ob sie im sogenannten Bassschlüssel, oder in einem anderen Schlüssel geschrieben ist.)

Manche Schriftsteller pflegen die Bassstimme auch Grundstimme zu nennen. Diese Benennung ist aber ungeeignet, wie wir in der Lehre von Grundharmonieen und Grundtönen erkennen werden.

Eine Stimme, welche etwa eine, zwischen der höchsten und tiefsten liegende Tonreihe vorzutragen hat, heisst Mittelstimme, und im Gegensatze der Mittelstimmen erhalten die höchste und die tiefste zusammen auch den gemeinschaftlichen Namen: äussere Stimmen.

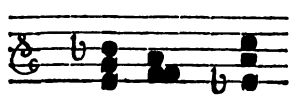
Oft unterscheidet man die Stimmen auch nach Zählnamen, und nennt die Oberstimme: erste, die zweithöchste: zweite, u. s. fort: dritte — vierte Stimme. (Hier wird also von oben abwärts gezählt, statt dass wir bisher immer aufwärts zählten. § XXXIV.)

Noch eine andere Art, die verschiedenen Stimmen nach ihrer respektiven Höhe zu benennen, werden wir § $\frac{5}{1}$ kennen lernen.

§ 5.

b.) Zusammentreten und Durchkreuzen der Stimmen.

Es begiebt sich aber zuweilen, dass eine Stimme eine andere höhere oder tiefere berührt, ihr auf einer und derselben Note begegnet, auf einem und demselben Tone mit ihr zusammentrifft; z. B. hier



(Vergl. Fig. 51 *i.*)

die Mittelstimme mit der Unterstimme auf dem Ton f. Mehr darüber weiter unten.

Ja, zuweilen giebt es sich, dass eine Stimme sogar einen Augenblick über die sonst höhere hinaus-, oder unter eine tiefere herabsteigt, und sie so gleichsam überspringt und ihre Bahn durchkreuzt. Z. B. in Fig. 52 *i*, wo beim dritten Viertel die Unterstimme über die beiden oberen hinaussteigt, und dadurch gleichsam einen Augenblick aufhört, Unterstimme zu sein, indem der Satz, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, ohne den Faden der Stimmen zu verfolgen, durch dies Uebersteigen so erscheint, wie bei *k*.

§ 6.

c.) Mehrdeutigkeit.

Solches Uebersteigen bewirkt denn wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit, indem es die Ordnungfolge der Stimmen gleichsam durcheinander wirft, und das Gehör wenigstens gewissermaßen in Zweifel setzt, ob es diese, oder jene, für eine Ober-, Mittel-, oder Unterstimme halten soll.

Welche Partie das Gehör in solchen Zweifelfällen jedesmal vorzugweis ergreifen wird, lässt sich nicht grade allgemein genau bestimmen. Nur das lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass das Gehör, seiner Natur nach, gern den Faden der Stimmen verfolgt, und es wird daher beim dritten Viertel des obigen Beispiels Fig. 52 *i*, im Tone $\bar{g}$ auch gern die Stimme wieder erkennen, welche es von *g* durch $\bar{c}$ und $\bar{e}$ zu diesem $\bar{g}$ aufsteigen hörte. Noch bestimmter wird es diesen Faden verfolgen, je mehr die Melodie der solchergestalt aufsteigenden Stimme sich schon ihrer

Gestaltung nach vor den anderen auszeichnet und erkennbar macht, wie z. B. bei *l*, wo die Unterstimme nicht nur durch die zwischeneingereiheten geschwinderen Noten sich mehr vor den langsamer einherschreitenden oberen Stimmen unterscheidet, sondern auch durch eben diese Zwischentöne als ununterbrochener und auch darum leichter zu verfolgender Faden erscheint.

Noch geringer wird die Zweideutigkeit, wenn die übersteigende Unterstimme etwa durch die tiefere Oktave (oder die Oberstimme durch eine höhere) verstärkt und kenntlicher bezeichnet ist, wie bei *m* und *n*.

Ferner wird das Verfolgen des Fadens dem Gehör unter anderem auch dadurch erleichtert, wenn die Stimmen sich in Ansehung ihres Klanges, ihrer Klangfarbe, merklich von einander unterscheiden und auszeichnen. Z. B. wenn in dem obigen Beispiele Fig. 52 *i* die beiden Oberstimmen zwei Violinen wären, die Unterstimme aber ein Clarinett, so würde das Gehör die sich gleichwohl durchkreuzenden Fäden offenbar leichter verfolgen können, als wenn alle drei Stimmen von drei Violinen, oder von drei Clarinetten vorgetragen würden, oder etwa gar von Violinen *pizzicato*, in lauter abgesetzten, nicht als ununterbrochener Faden aneinanderhängenden Tönen, oder gar alle drei auf einem und demselben Instrumente, z. B. auf dem Pianoforte, oder der Harfe, u. s. w.

§ 7.

d.) Karakterische Verschiedenheit von äusseren, und Mittelstimmen.

Man kann im Allgemeinen sagen, dass die beiden äusseren Stimmen gewöhnlich mehr und bestimmter ins Gehör fallen, als eine Mittelstimme, und zwar

vorzüglich die Oberstimmen. Die äusseren sind darum immer mit vorzüglicher Sorgfalt zu behandeln.

2.) Haupt-, und Neben- oder begleitende Stimmen.

§ 8.

In Ansehung der grössern, oder geringeren Wichtigkeit einer Stimme, im Vergleich gegen andere, unterscheidet man Haupt-, und Nebenstimmen.

Wenn unter den mehreren Stimmen, Gesängen, oder Melodieen, aus welchen ein Satz besteht, eine oder mehre aus irgend einem Grunde sich vor den übrigen vorzüglich auszeichnen, vor den anderen hervortreten, und dadurch die Aufmerksamkeit des Gehöres vorzüglich auf sich ziehen, so legt man einer solchen den Titel Hauptstimme, Hauptmelodie, Hauptgesang, bei, und nennt in deren Gegensatze die übrigen: Nebenstimmen, begleitende, oder Begleitungsstimmen. Oft nennt man die Hauptmelodie oder den Hauptgesang auch kurzweg: den Gesang, oder die Melodie, die Neben- oder begleitenden Stimmen aber: die Begleitung.

Der ganze Unterschied zwischen Haupt-, und Nebenstimmen ist übrigens an sich selber, wie man sieht, nur relativ, und bald sehr merklich, bald auch wieder so gering, dass er beinahe verschwindet, und dass zuweilen gleichsam alle Stimmen in gleichem, oder fast gleichem Grade Hauptstimmen sind, wie z. B. in Fig. 53 und 54 *i.*

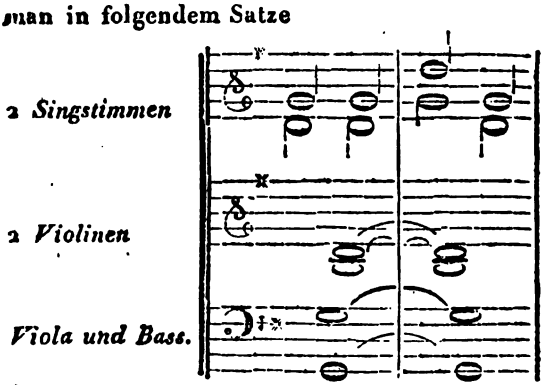
§ 9.

Eben darum, weil die Hauptstimmen vorzüglich ins Gehör fallen, verdienen sie auch, dass man sie am sorgfältigsten ausbildet, und die Gesetze der guten Stimmführung darin am gewissenhaftesten, und strenger beobachtet, als in Nebenstimmen, in welchen letzteren, aus entgegengesetztem Grunde, kleine Abweichungen von der regelrechten Reinheit dem Gehöre weniger auffallen, und desshalb eher verzeihlich sind, als in Hauptstimmen.

§ 10.

Ebenfalls wegen dieses bestimmteren Hervortretens der Hauptstimmen vor den minder bemerkt werdenden Nebenstimmen, und wegen des Zurücktretens dieser Letzteren hinter die Ersteren, ist es denn auch nöthig, dafür besorgt zu sein, dass die Hauptstimmen schon unter sich allein, und auch abgesehen von den Nebenstimmen, einen guten Satz bilden, so dass der Satz auch dann noch gut sein würde, wenn die Begleitung etwa gar wegbliebe.

Ich will dies durch ein Beispiel erläutern. Wenn man in folgendem Satze



die beiden oberen Stimmen allein, und ohne die

übrigen spielt, so klingt solcher zweistimmige Satz, wie Jeder leicht bemerkt, sehr unbefriedigend; Wollte man nun die erwähnten beiden Tonreihen allein von zwei vorzüglich ins Gehör fallenden Stimmen vortragen lassen, z. B. von zwei Singstimmen, die untere aber blos einem begleitenden Instrument in den Mund legen, so würde dies keineswegs befriedigen.

Ein Mehreres über zweckmässige Behandlung der begleitenden Stimmen habe ich in der allgem. Encyklopädie, im Art. Begleitung, 8 Thl. S. 349 u. ff vorgetragen.

5.) Sing-, und Instrumentalstimmen.

§ 11.

In Ansehung der Verschiedenheit der Klangerzeugung, ist bereits § VII erwähnt, dass der Klang, als technisches Material unserer Kunst, bald aus der menschlichen Kehle, bald aus Tonwerkzeugen hervorgeht. Auf diese Verschiedenheit gründet sich der Unterschied von Singstimmen, und Instrumentalstimmen.

Obgleich hier der Ort nicht sein kann, die Lehre von den verschiedenen Sing- und Instrumentalstimmen auch nur einigermasen vollständig abzuhandeln, indem diese Lehren eigene Hauptabtheilungen, die Lehre von der Singkomposition, und die von der Instrumentation, bilden werden, so mag doch folgendes Wenige im Allgemeinen auch hierher gehören.

§ 12.

Was das Verhältnis von Singstimmen zu Instrumentalstimmen betrifft, so behaupten jene mit Recht immer den Rang vor diesen, so dass,

wenn Sing- und Instrumentalstimmen zusammenwirken, letztere doch immer nur als Begleitung der ersteren, erstere also in Vergleichung gegen letztere immer als Hauptstimmen erscheinen. Wenigstens der Natur der Sache nach sollte dies so sein, sollte die Instrumentalbegleitung überall nur als Rahmen um das Bild behandelt werden. Dass man in neuesten Zeiten, um etwas recht Neues zu erfinden, Instrumentalkonzerte mit Begleitung von Singstimmen erfunden hat, mögte man fast gar zu neu nennen.

§ 13.

Von der Beschaffenheit der verschiedenen Arten von Singstimmen, und deren Verhältnis gegeneinander, kann Folgendes angeführt werden.

Die Singstimmen theilen sich, der Natur zufolge, in Männliche und Weibliche, welchen Letzteren auch die der Knaben, so wie auch der Kastraten, gleich ist. Die Stimme der Männer ist, im Durchschnitt, grade um eine Oktave tiefer als die der weiblichen Kehlen. Man findet indessen sowohl unter diesen, als unter jenen, Stimmen von verschiedenem Tonumfange. Es giebt höhere und tiefere weibliche, und höhere und tiefere Mannsstimmen.

Man theilt deshalb die menschlichen Singstimmen überhaupt in folgende vier Hauptgattungen ein:

1.) Hohe Weiber- oder Knaben- oder Kastratenstimme: Sopran-, oder Diskantstimme. Italiänisch *Soprano*, Französisch *Dessus*. Ihr gewöhnlicher Umfang besteht ungefähr aus den Tönen von c̄ bis ḡ oder ā. (Von Solosängerinnen oder Sängern, deren Stimmumfang sich, sowohl in der Tiefe, als in der Höhe, oft bedeutend weiter erstreckt, ist hier, so wie bei den folgenden Stimmgattungen, nicht die Rede.)

2.) Tiefe weibliche, Kastraten- oder Knabenstimme, Altstimme oder auch wohl Contralt genannt. *Alto*, *Contralto*, *Hautre-Contre*. Umfang ungefähr g bis d̄.

3.) Hohe Männerstimme, oder Tenor, *Tenore, Taille;* Umfang c bis $\bar{g}$.

4.) Tiefe Mannstimme, oder Bassstimme, *Basso, la Basse, Basse chantante:* G bis $\bar{d}$.

Ausser diesen vier Hauptgattungen findet man auch noch einige Mittelgattungen oder Unterarten. Eine Singstimme nämlich, welche nicht ganz die Höhe des Soprans, aber auch nicht ganz die Tiefe des Altes erreicht, und daher zwischen beiden die Mitte hält, heisst, wenn sie sich, ihrem Umfang und Charakter nach, mehr dem wirklichen Sopran, als dem Alte nähert: tiefer Sopran, Halbsopran, *mezzo Soprano, Bas-Dessus:* hoher Alt aber, wenn sie sich mehr der Altstimme nähert. — Eben so ist eine Mannsstimme, welche zwischen Tenor und Bass liegt, entweder tiefer Tenor, Halbtenor, *Mezzotenore;* oder hohe Bassstimme, Halbbass; Baryton, *Baritono,* je nachdem sie nämlich mehr dem wirklichen Tenor, oder mehr der vollen Bassstimme nahe kommt. (Vergl. den Art. Baryton in der Encykl. der Wissensch. u. Künste v. Ersch, 7r Bd. S. 471.)

Den Umfang der vier Haupt-Stimmengattungen stellt die Figur 55 in einer Art von Tabelle vor. Wie man sieht, ist die höchste weibliche grade eine Oktave höher als die höchste männliche, die tiefste weibliche um eine Oktave höher als die tiefste männliche; die höchste weibliche um eine Quarte höher als die tiefste weibliche, und eben so die höchste männliche von der tiefsten um eine Quarte verschieden; die tiefste weibliche aber noch um eine Quinte höher als die höchste männliche.

Man sieht ferner, dass die verschiedenen Stimmen mehrere Töne miteinander gemeinschaftlich haben. So sind z. B. die Töne von c bis $\bar{d}$, der Bass- und der Tenorstimme gemeinschaftlich, die von g bis $\bar{d}$ ausser diesen beiden auch noch der Altstimme; die Töne $\bar{c}$ und $\bar{d}$ sind sogar in allen vier Stimmgattungen vorfindlich, u. s. w. — Ein solcher in mehrern Stimmen vorfindlicher Ton klingt jedoch aus dem Munde der einen durchaus nicht grade so, wie aus dem der anderen, sondern ist, wenn gleich in Ansehung der absoluten Tonhöhe (der Anzahl der Schwingungen,) freilich immer derselbe Ton, doch

in Ansehung der Klangfarbe, (S. 4) sehr vers
den. Denn z. B. der Ton d ist für die Bassstimme
höchster Ton, für die Sopranstimme ein tiefster,
die Tenor- und Altstimme aber ziemlich ein Mittel
er hat darum bei jeder derselben einen andern
rakter.

§ 14.

Man kann sich endlich noch merken, dass der
sikalische Sprachgebrauch die Namen der
Hauptgattungen von Singstimmen, gleich
figürlich, auch auf jeden aus vier Stimmen besteh
den Instrumentalsatz übertragen und angew
det hat, so dass man nicht selten auch unter
Instrumentalstimmen die höchste den Diskant,
zweite den Alt, die zwei folgenden aber Tenor
Bass zu nennen pflegt. In solchem Sinne kön
also z. B. in Fig. 54, auch wenn es vier verschied
Instrumente wären, oder etwa auch alle vier T
reihen zusammen auf dem Pianoforte, oder der Or
gespielt würden, die oberste Tonreihe der Sopran,
zweite aber der Alt heissen, u. s. w.

Alles, was ausserdem noch über die Behandl
der verschiedenen Sing- und Instrumentalstimme
sowohl im Einzelnen, als in ihrer Verbindung m
einander, zu bemerken ist, gehört in die Leh
von der Gesangkomposition, und von Kenntnis u
Benutzung der Instrumente.

D.) *Stimmenzählung.*

1.) Eigentliche Begriffe von Mehrstimmigk

§ 15.

Bei Bestimmung der Frage, wie vielstimmig
Satz sei, zählt man in der Composition nur die
einander verschiedenen Stimmen, deren jede ein
eigenen, von der Melodie aller übrigen versch
denen Gesang hat, oder wie man es nennt: selb
ständige Stimmen; indess zwei oder mehre

welche im Grunde nur einen und denselben Gesang haben, welche beide nur eines und dasselbe sagen, nur eine und dieselbe Tonreihe singen, auch nur für Eine gerechnet werden.

a.) Wenn also z. B. bei Aufführung einer Sinfonie die erste Violinstimme mit zehen, zwanzig, oder mehr Violinisten besetzt ist, so spielen diese alle zusammen doch nur Eine Stimme.

b.) Eben so zählt es nicht für eine besondere Stimme, wenn etwa z. B. die Flöten, oder Oboen, die Violinstimme im Einklang *(all' unisono col violino)* mitspielen. Es ist dies nämlich eine blose Verdopplung des Fadens, wodurch derselbe zwar verstärkt, und gleichsam dicker, aber das Gewebe oder Geflechte eigentlich nicht mehrdräthig, der Satz nicht mehrstimmig wird.

c.) Auch das gilt nur für Eine, wenn zwei Stimmen einen und denselben Gesang, nur aber die eine um eine Oktave höher oder tiefer als die andere, miteinander haben, z. B. die Flöten eine Oktave höher als die Violinen, oder das Fagott um eine Oktave tiefer, u. s. w. *(all' ottava del violino, all' ottava bassa.* Beispiele siehe Fig. 52 *m* u. *n*). Auch dies ist blos eine Verstärkung des einen Fadens durch einen anderen dikeren oder dünneren; die Stimme ist blos in einer höheren oder tieferen Oktave verdoppelt, welche Verdopplung aber nicht für eine eigene weitere Stimme zählt, weil beide im Grunde doch nur Eines und Dasselbe singen; und darum können also auch Fig. 52 *m* u. *n* der Wesenheit nach nur für dreistimmig gelten.

d.) Auch gilt es nicht für zwei verschiedene Stimmen, wenn die Eine den Gesang der anderen,

nur etwas vereinfacht, mitspielt, z. B. blos die wesentlicheren Noten, mit Auslassung der Zwischennoten, wie in Fig. 56, wo das Violon eigentlich nur einen Auszug der Violoncellstimme giebt, oder die Violoncellstimme nur eine Verbrämung der Violonstimme. Auch dies ist blos eine Verstärkung des einen Fadens durch einen anderen; nur der eine mehr gekräuselt, der andere schlichter.

§ 16.

Nicht aber hört eine Stimme darum auf, eine eigene zu sein, wenn sie mit einer anderen einmal auf einen und denselben Ton, in Einklang zusammentritt, wie in dem bereits Seite 142 gegebenen Beispiele; denn es hat darum doch jede der drei Stimmen ihren eigenen Gesang; nämlich:

Oberstimme b .... ā .... c̄

Mittelstimme ḡ .... f̄ .... ā

Bassstimme c̄ .... f̄ .... c̄ Vergl. Fig. 51 i.

Keine schreitet mit der andern im Einklange fort, keine thut auch nur ein einzigesmal einen und denselben melodischen Schritt wie die andere, obgleich die beiden unteren sich einmal auf der einen Note f̄ im Einklange begegnen. — Ein Anderes wär es, wenn die beiden sich begegnenden Stimmen von diesem f̄ aus auch einklängig zu einem und demselben folgenden Tone miteinander fortschritten, und sohin einen und denselben Stimmenschritt zusammen machten, wie in Fig. 51 *k*,

b̄ . . . a . . . c̄

ḡ . . . f̄ . . . ā

c̄ . . . f̄ . . . ā

wo, vom zweiten zum dritten Akkorde, die beiden

unteren Stimmen, Eine wie die Andere, von f zu a schreiten, folglich einen und denselben Melodieenschritt thuen, einerlei melodische Fortschreitungen haben, und also aufhören, zwei verschiedene Melodieen, verschiedene Stimmen, zu sein.

So ist auch in Fig. 57 der 6te Takt der Singstimmen allerdings wirklich vierstimmig, obgleich die beiden oberen Singstimmen einmal auf Einem Tone zusammentreffen. Von da an aber, wo eben diese zwei Stimmen drei Schritte (von d zu es, von es zu f, von f zu ges) mit einander machen, kann freilich der Satz nicht mehr wirklich vierstimmig heissen. Wollte der Tonsetzer vierstimmig bleiben, so musste er ungefähr so schrieben, wie bei 57 *pp*.

§ 17.

Auch dadurch wird ein Satz nicht wenigerstimmig, wenn eine Stimme einmal kurze Zeit lang schweigt, (pausirt). So heisst z. B. Fig. 58 im Ganzen mit Recht vierstimmig, obgleich man, will man aufs Einzelne sehen, freilich sagen könnte, ein Theil des ersten Taktes sei nur einstimmig, das erste Viertel des zweiten dreistimmig, das zweite Viertel desselben Taktes zweistimmig, das dritte dreistimmig, und erst das vierte wirklich vierstimmig.

Eben so ist in Fig. 57 der Satz der Singstimmen in den sechs ersten Takten allerdings wirklich vierstimmig, obgleich der Tonsetzer im fünften Takte die Oberstimme eine Zeit lang pausiren, und den in den Singstimmen ausgelassenen Ton es den Begleitungsstimmen überlässt.

In Ansehung solchen Pausirens und Wiedereintretens versteht sich übrigens leicht von selber, dass

man den Faden einer Stimme nicht grade zwecklos bald mitten in einer Phrase abreissen, bald eben so, ohne Zweck, plötzlich wieder mehrere Fäden, als bisher, anknüpfen und wieder anfangen soll, mehrstimmiger zu werden, als man bisher geweseen.

2.) Engere, oder weitere Bedeutung.

§ 18.

Ausser der bisher entwickelten Bedeutung des Begriffes und Ausdruckes, Mehrstimmigkeit, gebraucht man denselben auch zuweilen bald in einem noch weiteren, bald in noch engerem Sinne.

In einem engeren und höheren Sinne wird der Ausdruck mehrstimmig, oder polyphonisch, nur von solchen Sätzen gebraucht, worin jede Stimme nicht blos ihren eigenen, von den übrigen verschiedenen, selbständigen Gesang hat, sondern wo der Gesang einer jeden auch so ausgebildet ist, dass nicht irgend eine ausschliessend begünstigte die Aufmerksamkeit überwiegend an sich zieht, und die übrigen, nichts Bedeutendes zu sagen habenden Nebenstimmen (§ 8) blose Begleiter-Rolen zu spielen haben, sondern alle in gleichem, oder doch fast gleichem Grade, Hauptstimmen sind. Vergl. Fig. 54 *i* gegen *k*.

§ 19.

Auf der anderen Seite nimmt man es, bei Zählung der Stimmen, zuweilen auch wieder weniger genau, und zählt nicht blos diejenigen, welche ihre eigene Melodie haben, sondern sieht nur darauf, wie viele Particen überhaupt bei dem Tonstücke im Ganzen beschäftigt sind; und in solchem weiteren und

uneigentlicheren Sinne nennt man z. B. eine Sinfonie zwölfstimmig, welche etwa für erste und zweite Violine, Viola, Bässe, eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke, also für zwölf Partieen, geschrieben ist, wenn gleich vielleicht keine einzige Stelle darin vorkommt, welche wirklich so vielstimmig wäre, als der Name besagt. Hier, wo man blos nach der Besetzung zählt, werden also mehrere Stimmen, welche in Ansehung des Satzes eigentlich nur für Eine gelten sollten, doch für mehrere gezählt.

§ 20.

Wieder in einem anderen Sinne uneigentlich ist es, dass man einem mit Instrumenten begleiteten Tonstücke, worin zwei, drei, vier, fünf, sechs u. s. w. Singstimmen beschäftigt sind, blos nach der Zahl der Singstimmen, den Namen: Duett, Terzett, Quartett, Quintett, Sextett *(Sestetto)*, Septett *(Settetto)* u. s. w. zu geben pflegt, ohne Rücksicht, wie viele, vielleicht doch auch wesentliche, Instrumentalstimmen ausserdem dabei thätig sind.

5.) Mehrstimmigkeit durch Brechung

a) Begriff und Arten.

§ 21.

Es kann aber auch eine Stimme zuweilen auf eine eigene Weise so geführt werden, dass sie gewissermasen mehrere Stimmen vorstellt, indem sie [illegible] abwechselnd bald ein Stück der Melodie der e[illegible] bald eines der Anderen, also die mehreren Stimm[illegible]

gleichsam in Stückchen zerbröckelt, **gebrochen**, hören lässt, und auf diese Art das Gehör, in der Bewegung dieser Einen, gewissermasen den Gang mehrer verschiedener Stimmen erkennen kann. In dem dreistimmigen Beispiele Fig. 59 *i* erklingen allemal drei Töne zu gleicher Zeit, nämlich:

Oberste Tonreihe $\bar{\bar{c}}\ldots\bar{h}\ldots\bar{a}\ldots\bar{g}$
mittlere — — $\bar{g}\ldots\bar{f}\ldots\bar{e}\ldots\bar{d}$
untere — — $\bar{e}\ldots d\ldots\bar{c}\ldots h$

Es ist nun freilich unmöglich, dass Eine Stimme diesen dreistimmigen Satz so ausführe, wie er hier bei *i* steht, weil sie unmöglich alle drei Tonreihen zugleich angeben kann; in Brechungsform aber kann sie es, indem sie sich so bewegt, wie bei *k* oder *n, o, p, q;* und indem sie so bei jedem Akkorde die Töne aller drei Stimmen, einen um den anderen, gebrochen anschlägt, erweckt sie in dem Zuhörer die, gleichsam gleichzeitige Vorstellung, das gebrochene Bild, dreier Stimmen, und der Fortschreitung jeder einzelnen derselben; Das Gehör kann sich Fig. *k* gleichsam so vorstellen, als ob die eine immer einen Augenblick pausire, indess die andere ihren Ton angiebt, wie bei *l,* oder auch als träte eine nach der anderen so ein, wie bei *m.*

Eben so kann man das Beispiel 60 *i,* welches dem Ansehen nach nur zweistimmig ist, doch in gewissem Sinn als dreistimmig wie bei *k,* betrachten, indem bei jenem Eine Unterstimme die Töne der beiden Unterstimmen von *k* angiebt, und auf diese Art die Dienste von zwei Stimmen versieht, deren Töne man in ihr vereinigt, entdeckt. Auch hier kann man sich die Vorstellung machen, als ob die eine Unterstimme von *k* immer pausire, indess die andere ihren Ton

angiebt, und umgekehrt, wie bei *l*, oder so, als schlügen beide ihre Töne abwechselnd wiederholtemal so an, wie bei *m*. Die zwei Töne $\bar{f}$ und $\bar{a}$ der zwei Unterstimmen bei *k* sind bei *i* gleichsam in kleine Stückchen zerbröckelt, gebrochen, und Einer in Mund gelegt: statt zweier unteren Stimmen, welche bei *k* auf den Tönen $\bar{a}$ und $\bar{f}$ einen halben Takt lang ruhig liegen bleiben, hört man bei *i* Eine, welche sich von $\bar{a}$ zu $\bar{f}$ hin und her bewegt. Diese, indem sie durch solche Bewegung, gleichsam figürlich oder sinnbildlich, mehrere Stimmen vorbildet, unter dem Gewande Einer, uns mehrere ahnen lässt, versieht dadurch in gewissem Sinne den Dienst von zweien, indem sie allein leistet, was sonst nur ein Verein mehrer zu leisten vermag.

Man kann ein solches Vorspiegeln mehrer Stimmen durch Eine, mit Recht **stimmige Brechung** nennen, und die mehren Stimmen, welche durch Eine vorgesellt werden, die **gebrochenen Stimmen**, im Gegensatz derselben aber die, welche die Töne mehrer Stimmen gebrochen vorträgt: die **brechende**.

Stimmige Brechung ist sonach diejenige Art eine Stimme zu führen, wodurch dieselbe mehrere Stimmen vorstellt, oder gleichsam die Stelle mehrer vertritt; es ist, wenn man so sagen will, eine solche Führung einer Melodie, dass sie als Harmonie betrachtet werden kann: Harmonie im Gewande von Melodie.

§ 22.

Solche stimmige Brechungen können übrigens **unter unzählbar verschiedenen Gestalten** vorkommen, wobei denn die, unter dem Gewande

Einer Stimme ertönenden mehreren, bald bestimmter, bald weniger bestimmt, als mehrere besondere Stimmen hervortreten. Wir wollen von solchen verschiedenartigen Formen wenigstens noch einige Beispiele hersetzen.

Ganz vorzüglich leicht erkennbar ist die stimmige Brechung in Gestalten der Art, welche man unter dem Namen *Arpeggio*, oder *Arpeggiatura*, d. h. harfenmässiges Anschlagen der Akkorde kennt, z. B. Fig. 61 *i*, wo die sämmtlichen Sechszehentelnoten sichtbarlich nichts anderes sind, als die bei *b* ersichtlichen Akkorde, in kleine Noten zerbröckelt, und die ganze Sechszehentelfigur offenbar gar nicht dazu bestimmt ist, als Schweifung der Melodie Einer Stimme, als eigentliche melodische Figur, zu gelten, sondern für ein gebrochenes Anschlagen einer mehrstimmigen Akkordenfolge.

Eben so erkennt man in 62 *i* leicht eine Brechung des vierstimmigen Satzes bei *k*, oder auch wohl des fünfstimmigen bei *l*.

Eben so stellt der scheinbar nur zweistimmige Satz Fig. 63 *i* doch einen vierstimmigen vor, wie bei *k*, wonicht einen fünfstimmigen wie bei *l*.

Auf gleiche Art ist der dreistimmige Satz 64 *i* bei *k* und *l*, in gebrochener Gestalt, in nur zwei Stimmen eingekleidet.

Auf ähnliche Art ist das Beispiel 65 *i* als dreistimmig zu betrachten wie bei *k*. Eben so kann Fig. 66 *i* als zweistimmig wie bei *k* gelten, Fig. 67 *i* als Brechung von *k*, Fig. 68 *i* als Brechung von *k*, Fig. 69 *i*, *k*, *l*, *m* als Brechung von *n*, Fig 70 *i* von *k* und Fig. 71 *i* von *k* oder *l*.

§ 23.

Aber auch ohne grade mehrere Melodieen in Einer Stimme vorzustellen, kann man die Vorstellung von Zusammenklängen, z. B. des Akkordes [f d f] Fig. 72 *i* dadurch erwecken, dass man diese Intervalle nacheinander anschlägt, wie bei *k* oder *l* u. dgl. Eben so kann man das Gehör die in Fig. 73 *i* ersichtlichen Zusammenklänge empfinden machen, das man Eine Stimme die Bestandtheile derselben nacheinander durchlaufen lässt, wie bei *k*. Auf ähnliche Art erweckt Fig. 74 *i* die Vorstellung von *k*, Fig. 75 *i* die von *k*: wir empfinden aber in all diesen Beispielen nicht grade mehrere Melodieen mehrer Stimmen.

Diese letztere Art von Brechung, welche nur Zusammenklänge als solche, nicht aber auch sogar den Gang mehrer einzelnen Stimmen vorspiegelt, wollen wir, im Gegensatze der stimmigen Brechung, blos harmonische, oder gemeine Brechung nennen.

§ 24.

In den bisherigen Beispielen lag die Brechung überall ziemlich deutlich vor Augen, so dass man bei manchen Figuren leicht errathen konnte, dass sie nicht sowohl als Melodie, als vielmehr als gebrochenes Anschlagen von Harmonieen, oder gar von mehren gleichzeitigen Melodieen mehrstimmiger Sätze dastehen. In anderen Fällen aber kann dies auch wieder viel weniger deutlich sein. So wär es z. B. in Fig. 72 *i* im Grunde kaum der Mühe werth, und wenigstens gar nicht sehr nahe liegend, sondern ziemlich weit hergeholt, es als stimmige Brechung von *k* anzusehen; Eben so empfinden wir bei dem Satze 73 *k*

überall doch nur Eine Stimme, und es fällt uns nicht leicht ein, ihn uns so vorzustellen, als sei er, etwa wie bei *i*, im ersten Takte fünfstimmig, im zweiten zehenstimmig, im dritten drei- und fünfstimmig, im vierten vier- und einstimmig, und als bewege sich die Oberstimme von $\bar{\bar{c}}$ zu $\bar{\bar{g}}$, von da zu $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{f}$ und $\bar{c}$, und die übrigen Stimmen, wer weiss wie; — oder als sei Fig. 75 *i* mehrstimmig wie bei *k*; Eben so könnte man freilich in Fig. 76 *i* die Unterstimme in der zweiten Hälfte des ersten Taktes allenfalls als stimmige Brechung von *k*, und den Satz also, diesen halben Takt hindurch, als gewissermasen sechsstimmig, sonst aber überall nur als zweistimmig, ansehen; allein es ist am Ende kaum der Mühe werth, hier von Mehrstimmigkeit durch Brechung zu sprechen.

---

b.) Mehrdeutigkeit.

§ 25.

Eben weil eine brechende Stimme gewissermasen als mehrere Stimmen betrachtet werden kann, so liegt in solcher Art von Stimmenführung auch wieder eine Art von Mehrdeutigkeit, indem eine solche Stimme, je nachdem man sie aus dem einen, oder aus dem andern Gesichtspunkt ansehen will, bald als Eine, bald auch als mehrere Stimmen, erscheint.

Für's Erste hat nämlich das Gehör gleichsam die Wahl, ob es sich unter einer solchen Stimme mehrere, oder ob es sich dieselbe als eine einzige denken will. Eine Wahl, welche ihm, wie wir bereits S. 158 bemerkten, bald schwer, bald leichter wird, weil die, unter dem Gewand einer einzigen verborgenen mehreren, zuweilen sehr deutlich und erkennbar als mehrere Stimmen in die Augen, oder

vielmehr ins Gehör fallen, indess man in anderen Fällen nicht recht bestimmt zu sagen vermag, ob man die Bewegung einer Stimme mehr als stimmige Brechung mehrer, oder mehr nur als eine einzige empfinde.

§ 26.

Zweitens aber ist eine solche Stimme, wenn man sie auch bestimmt als eine Brechung mehrer empfindet, alsdann grade darum erst wieder in einem anderweiten Sinne mehrdeutig, indem alsdann in derselben zweierlei verschiedene melodische Fortschreitungen verborgen liegen, nämlich 1.) die Melodie der brechenden Stimme, und 2.) die Melodieen der gebrochenen Stimmen. Z. B. in dem Satze Fig. 67 *i*, liegen zwei gebrochene, deren Untere von c̄ (zwar nicht unmittelbar, sondern unterbrochen durch das c̄ der Oberstimme,) zu h, und von diesem h eben so zu g fortschreitet, indess die Oberstimme auf ähnliche Art von ē zu d̄, und von da zu f̄ schreitet, wie Fig. *l* zeigt. Man kann diese Fortschreitung der gebrochenen Stimmen die unterbrochene oder gebrochene Fortschreitung nennen. — Wie sehr man sich aber diese gebrochene Fortschreitung auch als wirklich denken mag, so bleibt es am Ende doch immer wahr, dass die brechende Stimme, an und für sich selbst betrachet, nicht diese, sondern eine andere Fortschreitung hat, indem sie von c̄ unmittelbar zu ē, von diesem ē wieder zu h und von da zu d̄ schreitet, u. s. w. Diese zweite Art von Fortschreitung, (welche in Fig. 67 *m* durch die schroff auf- und abwärts gehenden Striche angedeutet ist,) kann man die unmittelbare oder wirkliche Fortschreitung der Stimme nennen.

Diese beiden, so zu sagen gleichzeitig nebeneinander bestehenden, verschiedenen Fortschreitungen, welche bei 67 *n* beisammen angedeutet sind, empfindet unser Gehör zugleich, wiewohl freilich oft die eine sehr vorwaltend vor den anderen.

In dem eben angeführten Beispiele, wo die Stimmigkeit sehr in die Augen fällt, achtet das Gehör mehr auf die gebrochene Fortschreitung, indess es in Fig. 72 bei *k* und *l* kaum eine Brechung ahnet, und also auch kaum Fortschreitungen gebrochener Stimmen, sondern mehr nur die unmittelbare Fortschreitung der Einen empfindet.

§ 27.

Weil nun bei einer brechenden Stimme zwei verschiedene Arten von Fortschreitung zugleich statt finden, so müsste eine solche Stimme auch eigentlich so geführt werden, dass beide Arten von Fortschreitung regelrecht, die Führung also in beiden Hinsichten gut und fliessend sei. Es ist indessen auch hinreichend, wenn sie nur in Einer von beiden Hinsichten richtig geführt ist, und zwar vorzüglich in derjenigen Hinsicht, welche das Gehör vorwaltend empfindet; und dies um so mehr, je entschiedener die eine Hinsicht vor der andern vorwaltet.

E.) *Karakterische Verschiedenheit des Mehr-, oder Wenigstimmigen Satzes.*

§ 28.

Der karakterische Unterschied zwischen dem wenigstimmigen, und mehrstimmigen Satze besteht hauptsächlich in Folgendem.

1.) Der vielstimmige ist überhaupt volltöniger, und klingt breiter und reicher, als der wenigstimmige. (Vergl. die Lehre von Verdoppelung, und Auslassung der Intervalle.)

Ebendarum ist zuweilen ein wechselweises Ablösen mehrstimmiger, und wenigstimmiger Sätze von so vorzüglich reizender Wirkung. Oft lassen sich dadurch sehr glückliche Kontraste hervorbringen; oder auch stufenweise Steigerungen, indem man eine Stelle zuerst etwa nur ein-, oder zweistimmig hören, dann aber dreistimmig, und demnächst vierstimmig wiederkehren lässt z. B. Fig. 77. (Vgl. S. 133 Fig. 54 *i.*)

2.) Eine andere wesentliche Verschiedenheit des mehrstimmigen Satzes vom wenigstimmigen liegt darin, dass in dem, aus nur wenigen Fäden bestehenden Geflechte des letzteren, das Gehör leicht den Gesang jeder einzelnen Stimme zu unterscheiden vermag; bei dem vielstimmigen hingegen hat es mehr Mühe, jede der vielen zugleich ertönenden Stimmen zu vernehmen, die Fortschreitung einer jeden derselben zu erkennen, den Faden ihrer Melodie zu verfolgen. (Vergl. S. 140.)

Eben aus diesem letzteren Umstande folgt auch, dass im vielstimmigen Satze geringe Abweichungen von den strengen Gesetzen der Stimmenführung leichter unbemerkt vorübergehen, als im wenigstimmigen; dass man also bei wenigen Stimmen in der Führung derselben noch sorgfältiger sein muss, als bei vielen.

Und eben von der erwähnten Schwierigkeit, den Faden mehrer Stimmen zu verfolgen, rührt es denn auch her, dass unser Ohr erst durch Uebung und Kunstausbildung, nach und nach geschickt wird, eine grössere Anzahl ineinander verschlungener

Stimmen mit Leichtigkeit zu erkennen und zu unterscheiden, deren Verschlingung und Bedeutung einem minder gebildeten Hörer unverständlich bleibt, und unbegriffen vorübergeht; weshalb denn musikalisch ungebildete Hörer an künstlich poliphonisch (§ 18) gearbeiteten Musikstücken gewöhnlich so wenig Gefallen finden, und sehr gearbeitete Sätze selbst Gebildeteren oft erst nach mehrmaligem Anhören vollkommen verständlich werden, und vielleicht dann erst wirklichen Kunstgenuss gewähren.

3.) Wenige, z. B. nur drei Stimmen, kann man, je nach Belieben, sehr eng beisammen, oder weit von einander entfernt, halten, (Vergl. die Lehre von enger, und zerstreuter Harmonie) und also auch nach Belieben entweder Stimmen von sehr ähnlichem oder gleichem Tonumfange, wählen, wie Fig. 78 *i* oder *k*, oder aber von verschiedenem Umfange, wie bei *l*. Im letzten Falle erscheint das harmonische Gewebe zwar breit, doch etwas dünn und mager; im ersten Falle hingegen zwar schmal, aber dicht und gedrängt. — Beim vielstimmigen Satze hingegen ist jene willkürliche Wahl, enger oder zerstreuter Lage, viel beschränkter; das vielstimmige Gewebe neigt sich schon seiner Natur nach immer mehr zur Breite, und fällt dabei dennoch dichter und gedrängter aus, als das wenigerstimmige.

Eben aus diesem letzteren Umstande folgt denn auch, dass im vielstimmigen Satze die vielen also dicht aneinander gedrängten Stimmen sich nothwendig häufiger begegnen und durchkreuzen (Seite 142) müssen, als im wenigerstimmigen.

4.) Der vielstimmige hat ferner das Eigene, dass er uns, wie wir sehen werden, nicht selten in

einige Verlegenheit setzt, so viele Stimmen sämmtlich gut zu beschäftigen, indem es nicht immer thunlich ist, so viele Melodieen zu erfinden, und in Ein harmonisches Gewebe zu verbinden, deren jede von allen anderen wesentlich verschieden, und doch alle mit den Gesetzen guter Melodie übereinstimmend waren. Schon fünf bis sechs wesentlich von einander verschiedene, und doch sämmtlich gut geführte Stimmen, sind selten genug zusammen zu bringen; noch schwerer eine noch grössere Anzahl.

Dagegen bringt uns der wenigstimmige Satz zuweilen in die entgegengesetzte Verlegenheit, mit so wenigen Stimmen auszukommen, aus so wenigem Stoffe doch etwas Vollständiges zusammenzusetzen.

§ 29.

Der vierstimmige Satz hat den Vorzug, dass er, zwischen dem Zuviel und Zuwenig, grade die Mitte hält, weder zu viele Verdoppelungen, noch zu viele Auslassungen nöthig macht, dass er, weder aus Armuth an gehöriger Anzahl von Stimmen, mager klingt, noch, durch all zu viele, zu voll und ununterscheidbar wird, dass er uns weder in die Verlegenheit setzt, mit zu Wenigem auskommen zu müssen, noch in die entgegengesetzte, so viele Stimmen sämmtlich gut zu beschäftigen. Der vierstimmige Satz gilt daher mit Recht gewissermasen für den schönsten, edelsten und wohlklingendsten.

Auch ist der grösste Theil unserer Tonstücke in seinen wesentlichsten Theilen vierstimmig. Darum sind denn auch z. B. in unsern Orchestern, die Saiten- oder Bogeninstrumente gleichsam schon Ein für allemal, in vier Hauptpartieen abgetheilt, (in die erste Violinstimme, die Zweite, die Violastimme, und die der Violone und Violoncelle, welche vier Stimmen zusammen man das Quartett der Saiten- oder Bogeninstrumente, oder kurzweg das Saiten-, oder Bogenquartett, oder

auch wohl schlechthin nur das Quartett, zu nennen pflegt;) und eben dem vierstimmigen Satze entspricht auch die § 14 erwähnte Eintheilung der Singstimmen in vier Hauptgattungen.

§ 30.

Der dreistimmige Satz *(Tricinium)* hat das Eigene, dass es in diesem am leichtesten ist, technische Fehler der Führung zu vermeiden. Darum ist er derjenige, in welchem Anfänger sich am füglichsten zuerst versuchen.

Anmerkung.

Die alten Tonlehrer liessen ihre Schüler fast durchgängig mit dem zweistimmigen Satze anfangen, welchen sie als den einfacheren, und folglich leichteren ansahen, und gingen von diesem zum dreistimmigen, dann zum vier- und mehrstimmigen, als den mehr zusammengesetzten, und deshalb schwierigeren über. Auch manche Neuere befolgen diesen Gang. Andere hingegen lassen ihre Zöglinge mit vier Stimmen anfangen, und gehen, in umgekehrter Richtung, zu immer wenigeren, bis zum nur zweistimmigen Satze über, welchen sie als einen concentrirten Extract ansehen, welchen zu machen, noch nichts für Anfänger sei, z. B. Vogler, — Kirnberger I. Bd. S. 174.

Letzteres ist freilich wahr. Allerdings ist es schwer, mit nur zwei Stimmen, wo man immer nur zwei Töne zugleich hören lassen kann, und daher von jedem Dreiklange wenigstens Ein Intervall, von jedem Vierklang aber zweie auslassen muss, also nie eine vollständige Harmonie haben kann, doch Etwas zu machen, und die Stimmen so zu führen, dass keine Intervalle ausbleiben, welche nicht, oder nicht füglich, ausbleiben dürfen; und aus dieser Ursache mögte ich allerdings keinen Schüler mit dem zweistimmigen Satze anfangen lassen. Beim dreistimmigen fallen jene Schwierigkeiten weg, da man mit drei Stimmen die Dreiklänge meist ganz vollständig, die Vierklänge aber mit Auslassung nur Eines Intervalles, erhalten kann. — Noch vollständiger ist zwar Alles im vierstimmigen Satze zu haben; allein hier findet der Anfänger, statt der wenigen im dreistimmigen Satze nöthigen Auslassungen, mit weit häufigeren Verdoppelungen zu kämpfen, welche, so wie überhaupt die schon beträchtliche Anzahl von vier Stimmen, den Ungeübten schon zu verwirrt machen. Es geht ihm, wenn ich ein so prosaisches Gleichnis gebrauchen darf, wie einem angehenden Kutscher, welcher gleich anfangen sollte, mit vier Pferden zu kutschiren: gewiss

wird ihm der erste Versuch weit besser mit zwei Pferden gelingen, da es offenbar leichter ist, wenige Pferde zu bändigen, gehörig zu lenken, und von Abwegen abzuhalten, als viele, obgleich ein Geübter freilich mit vier Pferden mehr auszurichten vermag, als mit nur zweien.

§ 31.

Der zweistimmige Satz *(Bicinium)* ist, seiner Natur nach, freilich etwas arm, aber, eben um seiner Einfachheit willen, doch auch in mancher Hinsicht mit grosser Wirkung zu gebrauchen, zumal abwechselnd und kontrastirend mit anderen vollstimmigeren Sätzen.

Manches auf seine Eigenthümlichkeit beziehliche geht übrigens schon aus den Betrachtungen der vorhergehenden Paragraphen hervor.

Anmerkung.

Eine wunderliche Regel muss ich hier erwähnen, welche die gelehrten Herren aufgestellt haben, und die da heisst: ein rechtschaffener zweistimmiger Satz müsse so beschaffen sein, dass sich keine weitere Stimme mehr dazu setzen lasse. Diese wunderliche Anfoderung liegt eben so wenig in der Natur der Sache, als sich ein Grund dafür anführen lässt: und doch findet man sie in den gelehrtesten Auctoren im vollen Ernste aufgestellt, (z. B. Kirnberger. I. Bd. S. 176 u. a. m.) Es ist im Grunde kaum die Mühe werth, ein Beispiel zu Widerlegung einer solchen Regel anzuführen. Doch wird man z. B. den in Fig. 77 *i* vorgestellten Satz wohl nicht für einen schlechten zweistimmigen Satz erkennen, obgleich sich, wie Fig. 77 *k* und *l* zeigen, zwei Stimmen ganz wohl dazu setzen lassen. Eben so erscheinen ja auch in jeder Fuge anfangs Bicinien, welche hernach mit einer oder mehrern Stimmen bereichert wiederkehren, u. s. w.

Jene Regel, so wie sie gegeben zu werden pflegt, hält also offenbar nicht die Probe. Wollten aber die Erfinder derselben nur so viel damit sagen: jeder zweistimmige Satz müsse so beschaffen sein, dass er, um gut zu sein, nicht erst des Beitrittes einer dritten Stimme bedürfe, so sagt solche Regel wohl nichts, was sich nicht auch von selbst verstanden haben würde, nämlich: dass ein zweistimmiger Satz als zweistimmiger Satz gut sein müsse.

§ 32.

Eine ganz eigene Gattung bildet der einstimmige Satz, zu welchem nicht nur diejenigen Tonstücke oder einzelnen Stellen gehören, welche nur für eine einzige Partie geschrieben sind, sondern auch die, wo sämmtliche Stimmen in höheren oder tieferen Oktaven miteinander einherschreiten. (S. 151.)

In solch einstimmigem Satz ertönt also gar keine wirkliche Harmonie (sofern man darunter nur ein wirklich gleichzeitiges Erklingen mehrer Töne versteht,) indem nie mehre verschiedene Töne wirklich zugleich gehört werden. Allein es ist darum doch gar nicht unthunlich, auch im Einstimmigen Satze das Gehör Harmonieen und Harmoniefolgen empfinden zu lassen; denn theils kann, wie wir schon oben S. 156 gesehen, auch Eine stimme allein Harmonien abspiegeln, theils kann ein musikalisches Gehör, sei es von Natur aus, sei es aus Gewohnheit, schon an und für sich nicht leicht eine Melodie hören, ohne sich eine passende Harmonie dazu zu denken; und so ist also der einstimmige Satz in der That keineswegs ausschlieslich melodisch, sondern in gewissem Sinne wirklich harmonisch, obgleich freilich in Hinsicht auf Harmonie immer ärmer und beschränkter, als der mehrstimmige. Er ist zuweilen vorzüglich charakteristisch, und selbst kräftig imponirend durch seine Einfachheit. Man bringt daher, nicht allein auch in sonst vielstimmig gesetzten Tonstücken, oft einzelne blos einstimmige Stellen an, (wie z. B. in Fig. 79,) sondern man setzt auch wohl einmal ein ganzes Tonstück blos einstimmig. So ist z. B. in *Salieri's* Oper *Palmyra*, der ganze Marsch des Scythischen Prinzen durchaus einstimmig

gesetzt; und eben so sind in meinem Leier und Schwert, in Th. Körners Morgenlied der Freien, alle Singstimmen, und mit ihnen auch die gesammte aus drei Posaunen bestehende Begleitung, ganz nur im Einklange gehalten.

F.) *Partitur.*

§ 33.

Die mehreren Stimmen, welche zusammen einen musikalischen Satz bilden, werden entweder nur auf möglichst wenige Notenzeilen zusammen geschrieben, wie wir z. B. in den bisher angeführten Notensätzchen, um Raum zu sparen, oft zwei, drei und mehre Stimmen auf Eine Zeile zusammengedrängt haben; — oder aber man widmet einer jeden, oder doch fast einer jeden, eine eigene Zeile, so dass die mehren Stimmen auf eben, oder doch fast eben so viele, eigene Zeilen, vertheilt sind. Diese letztere Schreibart nennt man partiturmässig, und die Schrift, in welcher ein Tonstück also geschrieben ist, eine Partitur, oder Sparte (von *Partire* oder *Spartire*, Vertheilen, Trennen, Absondern) *Partitura*, *Partizione*, *Spartizione*. (§. XXIV.)

Man pflegt die mehreren Notenzeilen, auf welche die ein Tonstück bildenden Stimmen untereinander geschrieben sind, durch Voranzeichnung einer Art von Klammer: { , zusammen zu binden. Diese Klammer nennt man Akkolade, unter welchem Namen man dann auch wohl die mehreren zusammen gebundenen Liniensisteme selber versteht.

Ueber die Art, wie eine Partitur am zweckmässigsten einzurichten, und insbesondere über die Ord-

nung, in welcher verschiedenartige Stimmen auf die verschiedenen Zeilen zu vertheilen sind, soll in der Folge (wahrscheinlich bei der Lehre von der Instrumentirung), Vgl. § X, S. 20,) weiter gesprochen werden.

Wie eine wohlgestalte Klammer zu verfertigen, steht zu lesen im Artikel Accolade der neuen Encyklopädie d. W. u. K.

II.) *Verschiedene Arten von Stimmenbewegung.*

Nachdem wir bisher die verschiedenen Arten von Stimmen kennen, die mehren zu einem Satze zusammen wirkenden Stimmen unterscheiden gelernt, führt uns die Ordnung des Vortrages zur Beachtung der verschiedenen Art, wie Stimmen sich bewegen können.

Auch hier finden, je nach Verschiedenheit des Eintheilgrundes, verschiedene Eintheilungen von Stimmenbewegung statt, welche wir jetzo durchgehen, und über den Werth oder Unwerth einer jeden Gattung an und für sich selbst, dasjenige sagen wollen, was sich im Allgemeinen davon sagen lässt.

A.) *Bewegung einer für sich allein betrachteten Stimme.*

§ 34.

1.) Langsame, und schnelle Bewegung.

In der Zeit, oder der Zeit nach betrachtet, ist die Bewegung einer Stimme entweder schnell, oder langsam, je nachdem sie viele Töne in kurzer Zeit durchläuft, viele Stimmschritte schnell nacheinander vollbringt, oder nicht.

Ueber den Werth oder Unwerth geschwinder, oder langsamer Bewegung, und über die Frage, wo diese,

wo jene anzuwenden sei, lässt sich im Allgemeinen nur sehr Weniges bestimmen. Doch mögen folgende Bemerkungen hier stehen.

Man kann im Allgemeinen sagen, dass die schnelle Bewegung sich mehr für die leichtfertigeren und flüchtigeren hohen, als für tiefe Stimmen schickt, welchen letzteren eine etwas langsamere Bewegung angemessener ist; und dies hauptsächlich aus folgenden, rein technischen Ursachen.

1.) Da, fürs Erste, ein Ton aus desto langsameren Schwingungen besteht, je tiefer er ist, (§. III.) so bedarf natürlicher Weise ein tiefer Ton, um auch nur wenige Schwingungen vollbringen, und dadurch vernehmlich und erkennbar werden zu können, auch schon eine längere Zeit: lässt man ihn aber so schnell vorübergehen, dass der klingende Körper kaum Zeit genug hat, sich nur erst in die gehörige Schwingung zu versetzen, viel weniger aber so viele Schwingungen zu vollbringen, als das Gehör bedarf um das Mas derselben aufzufassen und den Klang als bestimmten Ton zu erkennen, so erscheinen ihm die solchergestalt allzu schnell vorübergehenden tiefen Klänge nur als Geräusch. Vergl. § IV.

2.) Ein zweiter Grund liegt aber auch darin, dass tiefe Töne ihrer Natur nach nicht so schnell zum Ansprechen zu bringen sind, als zu Ausführung sehr geschwinder Tonreihen erfoderlich ist. Ja, 3.) die meisten tieftönenden Instrumente sind schon ihrer mechanischen Einrichtung nach nicht sehr geschickt, sehr geschwinde Passagen auszuführen, und selbst die tieferen menschlichen Stimmen sind gewöhnlich minder biegsam und beweglich, als z. B. eine Sopranstimme.

Ueber die freilich allzugrosse und wirklich beklagenswerthe Schwerbeweglichkeit und Unbehelfenheit unserer tieftönenden Orchesterinstrumente, und die Mittel, dieselbe möglichst, theils zu ersetzen, theils zu heben, habe ich in einer Abhandlung: Ueber Instrumentalbässe bei stark besetzten Tonstücken, in Nro. 41, 42, 43, 44, 45, des 18ten Jahrganges der Leipziger allgem. Musikal. Zeitung, v. 1816, und Nro. 48 und 49 v. 1817, ausführlich gehandelt, und auch wir werden, in dem gegenwärtigen Werke, seiner Zeit, in der Lehre von Instrumentation, darauf zurückkommen.

4.) Minder richtig, als die drei eben angeführten, aus der akustischen Natur tiefer Klänge entspringenden, also rein materiell-technischen Ursachen, ist ein anderer, aesthetisch sein sollender Grund, welcher darin bestehen soll, dass schnellfüssige Läufe und Passagen sich mit dem, den tiefen Stimmen eigenen Karakter von Gravität und Würde, nicht vertrügen. — Es ist wohl wahr, dass tiefe Töne, vermög ihrer Klangfülle und Gewichtigkeit, sich zum Ausdrucke von Würde und Gravität, mit welcher Idee man in der Regel immer auch die von Langsamkeit zu verknüpfen pflegt, vorzüglich eignen, indess die flüchtigeren höheren Stimmen zum Ausdruck leichtfertiger Beweglichkeit geschickter sind. Allein nicht alles Geschwinde hat darum den Karakter von Leichtfüssigkeit und Leichtfertigkeit; und dann ist ja langsame Gravität doch auch nicht der einzige Karakter, dessen eine tiefe Stimme fähig ist. Im Gegentheil ist es oft von der grössten Wirkung, auch einmal die schwere, mächtige Tonmasse der Bässe gewaltig einherbraussen, stürmen, toben, wühlen, rollen und donnern zu hören. — Und dass auch selbst humoristische Tiraden und schnurrige Kreuz- und Quersprünge dem Basse zu Zeiten wohl zu Gesichte stehen, hat uns Jos. Haydn in seinen Sinfonieen und Violinquartetten genial genug bewiesen; so wie wir auch längst das hurtige, geschwänzige *Parlante* komischer Bass-Rolen in der Oper mit Vergnügen hören.

Im Gegensatze dessen, was wir eben von der eigenthümlichen Einrichtung unserer tieftönenden Instrumente sagten, giebt es im Gegentheil auch andere, für welche sich geschwinde Bewegung besser schickt, als langsame. Dies ist der Fall bei all denen, welche ihrer Natur nach nicht fähig sind, einen Ton lang anzuhalten, wie das Pianoforte, die Harfe, Guitarre u. a. m. Auch hierauf werden wir bei der Lehre von der Instrumentation zurückkommen.

§ 35.

2.) Rhythmisch gerückte Bewegung.

Gleichfalls in der Zeit, und insbesondere in Ansehung der rhythmischen Symmetrie kann man die Bewegung einer Stimme, in welcher rhythmische Rückungen oder sogenannte Verrückungen vorkommen, (§. XCIV) rhythmisch gerückte oder verrückte Bewegung nennen.

§ 36.

3) Synkopirende Bewegung.

Ebenfalls in Ansehung des rhythmischen Gewichtes, sagt man von einer Stimme, in welcher synkopirte Töne (S. S. 129) vorkommen, sie synkopire, sie bewege sich in synkopirten Noten, sie habe synkopirte Bewegung.

§ 37.

4.) Zusammenhängende, getrennte Bewegung.

Wieder eine eigene Verschiedenheit der Bewegung einer Stimme beruht darauf, ob sie eine ganz unausgesetzte Reihe oder Kette von Tönen bildet, oder nicht. Z. B. Fig. 80 *i* besteht in einer Reihe von Tönen, welche sich unmittelbar aneinander

schliessen; der erste Ton währt so lange bis der zweite anfängt, an diesen schliesst sich eben so unmittelbar der dritte an, u. s. w. Bei *k* hingegen erscheint dieselben Tonreihe: c̄, h, a, aber durch Zwischenpausen von einander getrennt.

§ 38.

8.) Geschleifte, gebundene, — abgestossene, gehackte Bewegung.

In ähnlicher Hinsicht kann man auch noch den Unterschied bemerken, ob die Töne eine Tonreihe ineinandergeschleift, oder ob sie abgestossen vorgetragen werden. Geschleifte Bewegung, Bindung, Ligatur, Ital. *Legatura*, Latein. *Ligatura*, oder auch *Concatenatio*, heisst nämlich das unmittelbare Aneinanderhängen zweier oder mehrer nacheinander erklingenden Töne, so dass nicht nur zwischen ihnen kein Zwischenraum bleibt, vielmehr der erstere so lange fortgehalten wird, bis der zweite zu erklingen anfängt, sondern auch beide wo möglich in Einem Zuge angegeben, z. B. beim Gesang auf eine und dieselbe Silbe gesungen, auf Blasinstrumenten mit einem und demselben Athem- oder Zungenstosse, auf Bogeninstrumenten mit einem und demselben Bogenstrich, und auch wohl auf einer und derselben Saite, angegeben werden.

Man bemerkt leicht, dass ein solcher gebundener Vortrag, ein solches Ineinanderschleifen der Töne im vollen Sinne des Wortes, auf mancher Gattung von Instrumenten gar nicht statt finden kann, z. B. nicht auf unsern gewöhnlichen Tasten-Instrumenten, woselbst allemal zu jedem anderen Tone ein anderer Tonkörper angeregt werden muss, welchen man zwar grossentheils bis zum Anschlag des folgenden fortklingen lassen, nie aber zwei

Töne nacheinander in Einem Zug angeben kann. — Noch weniger ist auf Harfen und harfenartigen Instrumenten solches Ineinanderschleifen möglich.

In der Notenschrift wird das Aneinanderbinden zweier oder mehrer Töne bekanntlich durch einen, von der ersten zur zweiten Note, oder über oder unter die mehreren zusammen zu schleifenden Noten, gezogenen Bogen, Bindungsbogen genannt, ⌒ oder ⌣, angedeutet. Zuweilen wird auch das Wort *Legato*, oder abgekürzt: *Leg.* beigeschrieben.

Den Gegensatz der geschleiften Bewegung bildet die abgestossene, das sogenannte *staccato*, *détaché*, welches man bekanntlich durch Punkte über den Noten andeutet, — und den noch schärferen Gegensatz die vorhin erwähnte durch Pausen getrennte.

Zuweilen lässt man nicht blos jeden Ton abstossen, sondern sogar auch jeden für sich mehrmal anschlagen und gleichsam in mehre Stücke zerbröckeln oder zerhacken, z. B. in Fig. 80 bei *l*, welches man ziemlich gewöhnlich durch den Ausdruck gehackte Noten, oder gehackte Bewegung zu bezeichnen pflegt. Wenn es Noten von sehr kurzer rhythmischer Geltung, sehr schnelle Noten sind, so bedient man sich dafür auch des Ausdruckes *vibrato*, d. h. vibrirend, schwingend, erzitternd.

§ 39.

6.) Aufsteigende, absteigende Bewegung.

In Ansehung der Richtung in welcher eine Stimme sich bewegt, ist ihre Bewegung entweder steigend, oder fallend, je nachdem sie von einem Ton aufwärts zu einem höheren, oder abwärts zu einem tieferen schreitet.

Ueber den Werth oder Unwerth der einen oder anderen dieser Bewegungsarten, lässt sich nichts Allgemeines sagen, was in die Grammatik des Tonsatzes gehörte. Dass in diesem oder jenem Falle diese oder jene Stimme fühlbar aufwärts, oder im Gegentheil abwärts geführt zu werden verlangt, dass gewisse Intervalle aufwärts, andere abwärts streben, dies alles gehört nicht in die Lehre von der auf- oder absteigenden Bewegung im Allgemeinen.

Mehres, als in diesem Abschnitte von der auf- oder absteigenden Bewegung einer Stimme an sich, werden wir späterhin zu beachten finden, über das gleichzeitige Auf- oder Absteigen mehrer Stimmen, oder über das Auf- oder Absteigen einer, im Vergleich gegen die Bewegung einer anderen.

§ 40.

7.) Springende und gehende, diatonische, chromatische, enharmonische Bewegung.

a.) Begriff und Arten.

In Ansehung der Grösse der Schritte welche eine Stimme macht, ist ihre Bewegung oder Fortschreitung entweder gehend, oder springend. Gehend ist sie, wenn sie sich von einem Tone nicht weiter, als zu dem der dicht nebenanliegenden höheren oder tieferen Tonstufe bewegt, der Schritt welchen sie macht also nicht grösser, als von einer Sekunde ist; springend aber, wenn sie sich durch grössere Intervalle bewegt, und also über eine, oder mehrere Stufen, wegspringt.

Ein Stimmenschritt von dem Umfang einer übermässigen Sekunde ist gewissermasen ein Mittel- und Zwitterding zwischen den hier erwähnten Gattungen. Obgleich er nur von einer Stufe zur nächstfolgenden geht, und also in sofern kein Sprung, sondern nur ein Schritt heissen sollte, so ist er doch allerdings wenigstens ein übermässiger Schritt,

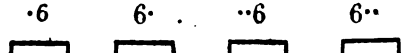
und deshalb pflegt man ihn auch mehr als einen Sprung, denn als einen Schritt zu betrachten.

Die stufenweise oder gehende Bewegung beträgt entweder eine sogenannte diatonische grosse oder kleine Stufe: und eine solche kann man diatonische Bewegung nennen; oder der Schritt beträgt eine halbe Tonstufe (S. 64 §. xxxviii) und dann pflegt solche Bewegung oder Fortschreitung chromatisch zu heissen; betrüge er gar nur ein enharmonisches Intervall, eine verminderte Sekunde, (S. 66) was aber freilich bei unserm temperirten Tonsisteme nicht, oder doch nur auf dem Papiere vorkommt, (S. 35) so hiesse diese Stimmenbewegung enharmonische Fortschreitung oder enharmonische Bewegung oder auch enharmonische Rückung.

§ 41.

Eben so ist die springende Bewegung, je nach der Grösse des Sprunges, von verschiedener Art: nämlich bald Terzen-, bald Quarten-, Quinten-, Sextensprung, u. s. w.; und zwar bald grosser, bald kleiner, bald verminderter, bald übermässiger Terzen-, Quartensprung, u. s. w.

Man kann die eben erwähnten verschiedenen Grössen von Stimmenschritten in der Tonschrift anschaulich darstellen, indem man vom einen Tone zum andern eine Klammer ⌐¬ oder L_J zieht, und über dieselbe die Ziffer des Intervalles schreibt, (Vgl. S. 68) z. B.



Vgl. Fig. 81. G es, Ges es, Gis es, Ges e

§ 42.

b.) Werth der gehenden, und der springenden Bewegung.

Ueber den Werth oder Unwerth gehender und springender Bewegung, lässt sich hier im Allgemeinen nur Weniges sagen, indem in dieser Hinsicht das Meiste von Verhältnissen abhängt, welche uns erst in der Folge bekannt werden sollen. Darum hier nur folgendes Wenige.

Man kann im Allgemeinen sagen, die diatonisch stufenweis fortschreitende Bewegung sei die einfachste, natürlichste und fliessendste, und diejenige, deren ununterbrochenen Faden das Gehör am leichtesten verfolgen kann, indess eine Stimme, welche sich in Sprüngen bewegt, eine grössere Aufmerksamkeit des Gehöres, soll es ihr auf ihrem Wege folgen, in Anspruch nimmt. Es ergiebt sich hieraus, dass die sprungweise Stimmenbewegung, wenn gleich durchaus nicht an sich selbst unrecht, doch nicht überall gleich gut und gleich zweckmässig ist.

B.) *Bewegung einer Stimme, in Vergleichung gegen die einer andern betrachtet.*

§ 43.

1.) Gleiche, ungleiche Bewegung.

In Ansehung des Verhältnisses der Bewegung einer Stimme gegen die Bewegungsart einer anderen, und zwar in der Zeit betrachtet, unterscheidet man gleiche, und ungleiche. Zwei Stimmen haben gleiche Bewegung, wenn sie gleichzeitig fortschreiten, und die eine also einen Schritt in derselben Zeit vollbringt, wie die andere; ungleich aber nennt man ihre Bewegung, wenn dies nicht der Fall ist. In Fig. 82 haben

alle drei Stimmen gleiche, denn in derselbeu Zeit, wo die Oberstimme von c̄ zu h schreitet, geht die Mittelstimme von e zu f, und in demselben Augenblicke schreitet auch der Bass von c zu d. Eben so sind alle folgenden Schritte aller drei Stimmen gleichzeitig, die Bewegung also durchaus gleich. In Fig. 83 *i* hingegen, wo die Oberstimme sich in halben und Viertelnoten bewegt, die Unterstimme aber in Achteln und Sechszehnteln, ist die Bewegung ungleich. Auch in Fig. 83 *k* ist sie nicht gleich zu nennen, weil zwar Beide mit gleicher Geschwindigkeit fortschreiten, und die Unterstimme binnen gleicher Zeit nicht mehr oder weniger Schritte macht, als die Obere, aber nicht zugleich mit derselben, die Schritte also zwar von gleicher Dauer, aber doch nicht gleichzeitig sind.

Man sieht leicht, dass die gleiche Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die ungleiche hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Kontrast, und folglich mehr Manchfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche rhythmisch gleiche Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen, rhythmisch betrachtet, gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheil, wenn von mehreren Stimmen eine jede eine andere rhythmische Bewegung hat, eben dadurch sich auch jede derselben deutlicher und fühlbarer vor den anderen auszeichnet, und somit die Mehrstimmigkeit fühlbarer, der Faden einer jeden von dem der übrigen leichter unterscheidbar, und leichter von den anderen erkennbar wird. Schon im § 6 haben wir dies in Ansehung des Beispiels 52 *l* bemerkt, und in gleicher Absicht ist auch in Fig. 53 und 54 die ungleiche

Bewegung benutzt, damit jede Stimme sich recht abstechend gegen die übrigen auszeichne.

§ 44.

2.) Grade-, Gegen-, und Seitenbewegung.

a.) Begriff.

Wenn man die Richtung der Bewegung verschiedener Stimmen vergleicht, so bewegen sich dieselben entweder beide nach einerlei Richtung, also beide zugleich aufwärts oder zugleich abwärts; oder nicht.

Ist ersteres der Fall, so sagt man, beide haben grade Bewegung (*motus rectus*); besser wäre der Ausdruck gleiche oder einerlei Richtung; — andernfalls aber heisst ihre Bewegung nichtgrade, oder ungrade Bewegung; besser ungleiche oder verschiedene Richtung.

In Fig. 84 haben die Stimmen im 1, 2, 3 und 4ten Takte grade, im 5, 6 und 7ten aber nichtgrade Bewegung.

§ 45.

b.) Unterarten.

Die grade Bewegung kann an sich selbst wieder von zweierlei Art sein, je nachdem nämlich beide Stimmen sich beim Fortschreiten in gleicher Entfernung von einander halten, oder nicht. Im obigen Beispiele Fig. 84 bleiben die Stimmen in den drei ersten Takten immer in der Entfernung einer Terz aus einander, im folgenden 4ten Takt aber bilden sie gegen einander bald eine Quinte, bald eine Terz, bald eine Oktave.

Man kann die erstere Art von grader Bewegung, wo die Stimmen immer in gleicher Entfernung neben einander herlaufen, parallele Bewegung oder Richtung nennen, die andere aber nichtparallele.

Insbesondere sind im ersten und zweiten Takte die Stimmen bald um eine grosse, bald um eine kleine Terz von einander entfernt; im dritten Takt aber bildet die Oberstimme gegen die untere lauter kleine Terzen. Die Stimmen sind also in den ersten Takten nur in Ansehung der Zählnamen, (§ xxxiii) im dritten Takt aber auch in Ansehung der Beinamen oder des Mases der Intervalle (§ xxxv) parallel. Man kann daher diese letztere Art vorzugweise Parallelbewegung, oder streng parallele Bewegung nennen.

Die sich parallel bewegenden Stimmen schreiten übrigens bald in grösserer, bald in geringerer Entfernung nebeneinander einher. In Fig. 64 laufen beide im dritten Takte in Terzenentfernung nebeneinander her, und zwar in der Entfernung von kleinen Terzen. In Fig. 59 *i* bewegen sich die beiden oberen Stimmen in parallelen Quarten, die beiden äusseren aber in Sextenparallelen u. s. w.

Auch die nichtgrade Bewegung, die Verschiedenheit der Richtung, kann wieder von zweierlei Art sein. Nämlich es bewegen sich die Stimmen entweder in entgegengesetzter Richtung, indem die eine auf-, die andere absteigt, oder die eine bleibt unbewegt, indess die andere

auf-, oder abwärts schreitet. Jenes nennen die Tonlehrer Gegenbewegung, *motus contrarius*, dieses pflegt man Seitenbewegung oder schräge Bewegung, *motus obliquus* zu nennen. In Fig. 84 findet man im fünften Takt entgegengesetzte oder Gegenbewegung, im sechsten und siebenten aber Seitenbewegung.

In Fig. 79 haben die beiden Oberstimmen unter sich grade Bewegung, die des Basses ist, im Vergleich gegen die der Oberstimmen, Gegenbewegung, und alle drei haben gegen den Tenor (§. 14) Seitenbewegung.

Man sieht wohl, dass Grade- und Gegenbewegung immer gleiche, Seitenbewegung aber ungleiche Bewegung ist.

Ferner ist jede Bewegung zweier nicht parallelen Stimmen entweder konvergirend, oder divergirend; mit andern Worten: zwei Stimmen, welche sich nicht in gleicher Entfernung von einander halten, welche also entweder Gegen-, oder Seiten-, oder grade, doch nicht parallele Bewegung, gegeneinander haben, nähern sich entweder einander, oder sie entfernen sich: erstenfalls heissen sie konvergirend, d. h. sich nähernd, im zweiten Falle hingegen divergirend, d. h. sich von einander entfernend, auseinanderlaufend. Z. B. in Fig. 84, im 4ten Takt, ist die Bewegung vom ersten zum zweiten Achtel konvergirend. Im sechsten Takte divergiren die Stimmen von ersten zum 2ten Achtel, und konvergiren vom 2. zum 3ten.

Genau betrachtet wären also die verschiedenen Arten von Bewegung zweier Stimmen, in Ansehung ihrer Richtung gegen einander, folgender masen zu klassifiziren.

Die Bewegung zweier Stimmen ist entweder

I. Parallel, und zwar entweder
   A. streng parallel, oder
   B. nicht strengparallel;

II. oder aber ihre Bewegung ist nicht parallel, und dann entweder
   A. grade (nur nicht parallele), oder
   B. nicht grade, und zwar entweder
      1. Gegenbewegung, oder
      2. Seitenbewegung.

Jede nicht parallele Bewegung ist ferner zugleich entweder

A. konvergirend, oder
B. divergirend.

Nur beiläufig führe ich noch an, dass viele Tongelehrte unter dem Ausdrucke Parallelbewegung solche Fälle wie Fig. 85, zu verstehen pflegen, weil dabei die beiden Stimmen immer in gleicher Entfernung von einander bleiben. Dies Leztere ist freilich unwidersprechlich wahr, da beide auf einer und derselben Stelle sitzen bleiben: man muss aber wunderliche Begriffe von Bewegung haben, um das Sitzenbleiben zweier, sich nicht von der Stelle bewegenden Dinge eine parallele Bewegung zu nennen. Oder man muss sich eine solche Parallelbewegung etwa so vorstellen, wie die Bewegung der Infanterie auf das Kommandowort: „Auf der Stelle gerührt!“ wo jeder Mann mit den Füssen trappelt, und sich rührt, und thut, als marschire er, ohne doch von der Stelle zu kommen. Allein auch hier wird kein Mann von sich sagen, er schreite mit seinem Nebenmann parallel einher.

§ 46.

c.) Charakterische Verschiedenheit der graden, und nichtgraden Bewegung.

In Rücksicht der karakterischen Verschiedenheit der graden von der nichtgraden Bewegung, kann man, ungefähr eben so, wie wir von der gleichen oder ungleichen bemerkt haben, im Allgemeinen nur so viel sagen, dass die grade Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit und Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die nichtgrade hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Kontrast, und folglich mehr Manchfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche grade, zumal parallele Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen in dieser Hinsicht gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheil zwei Stimmen, deren eine steigt, indem die andere ruht, oder fällt, eben dadurch sich auch deutlicher und merklicher von einander auszeichnen. Eben in dieser Absicht ist denn auch z. B. in Fig. 53 so viel möglich die Gegen- und Seitenbewegung benutzt.

Nächst dieser allgemeinen Bemerkung, ist, über den Werth der verschiedenen Arten von grader, und zwar insbesondere von Parallelbewegung, noch gar Manches bemerkenswerth, indem in der That verschiedene derselben zum Theil fehlerhaft und übelklingend sind; wie z. B. in den meisten Fällen die parallele Fortschreitung zweier Stimmen in Quintenentfernung.

Wir können jedoch in die Erörterung dieses Gegenstandes hier noch nicht eingehen, weil bei Würdigung des Werthes oder Unwerthes einer solchen Stimmenfortschreitung, gar Vieles auch zugleich von andern Umständen abhängt, welche hier noch nicht besprochen sind. Wir werden daher die Lehre von den verbotenen Parallelfortschreitungen erst später vervollständigen können.

Zweite Abtheilung.

Harmonieenlehre.

Nachdem wir bisher die, einen Tonsatz bildenden Tonreihen als solche betrachtet, wollen wir nun die verschiedenen Harmonieen als solche, und ihre Eigenschaften kennen lernen.

I.) *Von Zusammenklängen im Allgemeinen.*

§ 47.

A.) Nähere Begriffbestimmung von Zusammenklängen und deren Bestandtheilen.

Nach dem, auf Seite 135 Gesagten, verstehen wir unter Zusammenklang im Allgemeinen jedes gleichzeitige Erklingen mehrer Töne.

Die zusammen erklingenden Töne selbst, oder mit andern Worten, die Bestandtheile eines Zusammenklanges, pflegt man die Intervalle desselben (vgl. Seite 55) zu nennen. Wenn also z. B. der Ton A, dessen Terz c, und dessen Quinte e zusammenklingen, so sind die Töne A, c und e die Intervalle des Akkordes. Den tiefsten Ton eines Zusammenklanges nennt man auch den Bassto n (§ 4.) und im Gegensatz desselben versteht man alsdann unter dem Ausdruck die Intervalle zuweilen auch allein die übrigen Töne. In diesem Sinne heissen also im obigen Beispiele der Ton A der Bassto n, die Töne c und e aber die Intervalle.

Die Lehre von den verschiedenen Akkorden und ihren Eigenschaften, macht einen Theil der Tonsetzkunst aus.

§ 48.

B.) Gebrochenes Anschlagen eines Zusammenklanges.

Wenn wir übrigens hier überall von gleichzeitigen Zusammenklängen sprechen, so verstehen wir darunter doch nicht grade einzig und ausschlieslich ein wirklich gleichzeitiges Erklingen der mehreren Töne, sondern auch solche, welche als zusammenerklingend gedacht werden. Wir haben solch nicht wirkliches, sondern gleichsam nur eingebildetes Zusammenerklingen unter dem Namen Brechung schon kennen gelernt. (§ 21.)

II.) *Grundharmonieen.*

§ 49.

A.) Begriff.

Die Verschiedenheit der in der Musik vorkommenden Zusammenklänge ist fast unendlich. Sie wär unübersehbar, fände sich nicht, dass viele derselben, obgleich von einander verschieden, doch mehr oder weniger wesentliche Merkmale miteinander gemein haben. Diese ordnet man in Klassen, und betrachtet sodann die einander ähnlichen Fälle als Unterarten einer und derselben Klasse, oder, wie man es zu nennen pflegt, man führt mehre Harmonieen auf wenige Grundharmonieen oder Grundakkorde zurück.

Wir wollen die Grundharmonieen, auf welche wir im Verlauf unserer Betrachtungen alle musi-

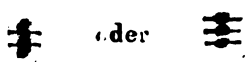
kalisch möglichen Zusammenklänge zurückführen werden, vorerst der Reihe nach aufzählen.

§ 50.

B.) Aufzählung der Grundharmonieen.

Die verschiedenen möglichen musikalischen Zusammenklänge lassen sich am füglichsten auf zwei Hauptarten von Grundharmonieen zurückführen: auf Dreiklangharmonieen oder Dreiklänge, und Vierklänge oder Vierklangsharmonieen, auch Septimenharmonieen genannt.

Dreiklang oder Dreiklangharmonie ist ein Zusammenklang, bestehend aus drei Tönen, nämlich einem Basston, einem zweiten, welcher um eine Terz höher ist als jener, und einem dritten, der um eine Quinte höher ist als der erste; oder mit andern Worten: er ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz und Quinte. Nachstehende Figur zeigt das Sinnbild einer solchen Harmonie:



z. B.

d	e	f
H	c	d
G, oder	A, oder	H, u. dgl.

In einem solchen Grundakkorde heisst der Basston Grundton, oder Grundnote, die beiden andern (die Terz und die Quinte des Grundtones) kann man Beitöne nennen.

Insbesondere wird die Terz des Grundtons zuweilen Mediante genannt, und die Quinte Dominante; wir werden jedoch diese beiden Aus-

drücke zur Bezeichnung dieser Begriffe nicht gebrauchen, am wenigsten den letzteren (nämlich den Namen Dominante für die Quinte des Dreiklangs), indem er nebstdem auch noch etwas Besonderes bezeichnet, wovon weiter unten.

Die Harmonie des Vierklangs oder Septimenharmonie oder, abgekürzt, Septharmonie, ist eine Tonverbindung, bestehend aus vier Tönen, nämlich Grundton, Terz, Quinte und Septime:

oder

z. B.

f		g		a		h	
d		e		f		g	
H		c		d		e	
G,	oder	A,	oder	H,	oder	c,	u. dergl.

Im Vierklang befinden sich also ein Grundton und drei Beitöne.

Wenden wir die obigen, gleichsam abstrakt gegebenen Begriffe uud Vorstellungen auf unser Tonsistem an, so finden wir, dass sich in der Reihe der natürlichen Töne (§ xvii. S. 33) verschiedene Arten von Dreiklangs- und Vierklangsharmonieen darstellen lassen. Wir finden da

1.) Dreiklänge welche aus Grundton, grosser Terz, und grosser (reiner, S. 62.) Quinte bestehen, nämlich:

[g		[c		[d
e		A		H
c,		F,	und	G

oder, um diese und künftige Akkorde mit weniger Raumverschwendung darzustellen:

[c e g], [F A c], und [G H d]

Man pflegt Harmonieen dieser Art grosse oder harte Dreiklangharmonieen, oder kurzweg grosse Dreiklänge zu nennen. — Von derselben Art sind die Dreiklänge: [d fis a], [es g b], [e gis h] u. dgl.

2.) Wir finden aber in der Reihe der natürlichen Töne auch eine andere Art von Dreiklängen, nämlich mit kleiner Terz und grosser Quinte: [d f a], [e g h], [A c e]. Diese nennt man kleine oder weiche. — Von derselben Art sind: [c es g], [F As c], [G B d] u. a. m.

3.) Man findet endlich auch noch eine dritte Art von Dreiklang, bestehend aus Grundton, kleiner Terz und kleiner (verminderter) Quinte: [H d f]; diese Harmonie heisst verminderter Dreiklang. Er hat noch ein kleines Intervall mehr als der kleine, nämlich nicht blos kleine Terz, sondern auch kleine Quinte; er ist also gewissermasen noch kleiner als der kleine, daher der Name verminderter Dreiklang entsprungen zu sein scheint. Manche nennen ihn, wiewol nicht sehr passend, falschen, (Vgl. S. 62.) dissonirenden, uneigentlichen Dreiklang. — Von derselben Art sind die Harmonieen [Gis H d], [d f as], [e g b], [A c es], u. a. m.

Eben so finden wir vier verschiedene Vierklänge, nämlich:

1.) einen, bestehend aus Grundton, grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime: [G H d f]. Man kann sich ihn gleichsam vorstellen als einen harten Dreiklang mit kleiner

Septime. — Ähnliche Vierklänge sind [E Gis H d], [D Fis A c], [c e g b] u. dgl.

2.) Einen zweiten, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, grosser Quinte, und kleiner Septime: [A c e g], [D F A c], [E G H d]; also gleichsam weicher Dreiklang mit kleiner Septime. — Ähnliche Harmonieen sind z. B. [c es g b], [G b d f], [Es Ges B des], u. a. m.

3.) Einen dritten, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, kleiner Quinte, und kleiner Septime: [H d f a]; gleichsam verminderter Dreiklang mit kleiner Septime. — Ähnliche Harmonieen sind z. B. [Fis A c e], [E G B d] [A c es g], [c es ges b], [Es ges Hbb des], u. a. m.

4.) Endlich finden wir auch noch einen Vierklang mit grosser Terz, grosser Quinte, und grosser Septime: [c e g h], [F A c e]; gleichsam harter Dreiklang mit grosser Septime.— Ähnliche Harmonieen sind z. B. [G H d fis], [D Fis A cis], [B d f a], [As c es g], [E Gis H dis] u. a. m.

Die vier so eben aufgezählten Vierklänge haben nicht, wie die drei Arten von Dreiklängen, jeder einen eigenen Namen. Zwar wird der erste derselben (der mit grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime) oft Dominantakkord genannt; — allein diese Benennung ist, wie wir späterhin sehen werden, zu relativ, um unzweideutig zu sein. — Vogler (in s. Tonwissenschaft § 24) will dafür den Namen Unterhaltungs-

Siebente einführen, weil die Septime dieses Vierklanges; — „das Gehör angenehm unterhalte"; — aber auch diese Benennung hat keine Aufnahme gefunden. Wieder Andere nennen ihn wesentlichen Septimen-Akkord; — allein auch dieser Name wird zuweilen auch von jedem anderen Vierklange, also auch von den oben mit Nr. 5, 6, und 7 bezeichneten gebraucht; er ist folglich ebenfalls zu schwankend, um als Bezeichnung dienen zu können. — Da es nun aber doch sehr zu wünschen wäre, wenigstens für diesen Vierklang einen eigenen Namen zu haben, weil er grade der Haupt-Vierklang ist, so wollen wir ihn darum Hauptvierklang, oder Hauptseptharmonie, und seine Septime Hauptseptime nennen.

Den drei andern Vierklängen kann man, im Gegensatze des Hauptvierklangs, den gemeinschaftlichen Namen Nebenvierklänge geben. Insbesondere werden wir den mit

kleiner Terz,
grosser Quinte, und
kleiner Septime,

künftig nur Vierklang mit kleiner Terz und grosser Quinte nennen, weil er der einzige ist, der kleine Terz und grosse Quinte hat, — oder auch weichen Vierklang, weil er gleichsam aus einem weichen Dreiklange mit Septime besteht. — Den mit

kleiner Terz,
kleiner Quinte, und
kleiner Septime,

nennen wir künftig Vierklang mit kleiner

(oder verminderter) Quinte, weil kein anderer eine kleine, oder sogenannte verminderte Quinte hat; — den aber mit

grosser Terz,
grosser Quinte, und
grosser Septime,

heissen wir, aus ähnlichem Grunde, kurzweg grossen Vierklang; denn es giebt nur eine Grundharmonie mit grosser Septime.

Folgende Übersicht erleichtere das Gedächtnis:

1.) Harter Dreiklang,
2.) Weicher — ,
3.) Verminderter — ;
4.) Harter — mit kleiner Septime,
5.) Weicher — — — — ,
6.) Verminderter — — — — ,
7.) Harter — — grosser — .

Eine Grundharmonie, bestehend aus weichem, oder vermindertem Dreiklang mit grosser Septime, ist in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne nicht zu finden.

§ 51.

Die vorstehend aufgezählten sieben Hauptarten von Harmonieen sind hinreichend, um alle in der Musik möglichen Tonverbindungen darauf zurück führen zu können. Der Verfolg wird zeigen, dass jeder Zusammenklang sich als aus einer dieser sieben Grundharmonieen entspringend ansehen, und, wie bunt und verwickelt er auch aussehe, doch auf eine derselben zurückführen, als eine Umgestaltung derselben sich erklären lässt, oder aber, lässt er sich auf keine dieser Arten erklären, allemal gehörwidrig klingt.

Nicht selten lässt sich eine und dieselbe Tonverbindung sogar auf mehr als Eine Art erklären, und ist demnach mehrdeutig.

In solchen Fällen, wo mehr als Eine Erklärung Eines und desselben Zusammenklanges möglich ist, braucht man sich übrigens den Kopf nicht darüber zu zerbrechen, auf welche dieser mehren möglichen Arten man ihn zu erklären habe. Lässt er sich auf mehr als Eine Art rechtfertigen, so ist es desto besser: jede richtige Erklärungsart ist gut, und hinreichend, und unter mehren nur die einfachste und gewöhnlichste vorzuziehen.

Anmerkung.

Die Tonkunstgelehrten sind über die Zahl ihrer Grundharmonieen eben so uneinig, wie z. B. die Botaniker über die ihrer Klassen, oder die Grammatiker über unsere Deklinationen. Man disputirt, polemisirt, und zankt sich auch wohl darüber, wie viele Grundharmonieen es gebe; — ein Streit, welcher mir ungefähr eben so bodenlos vorkommt, wie der, wie viele *genera plantarum* es in der Natur gebe, indess die Natur selbst zuverlässig von all den, von Menschenwitz ersonnenen *generibus* nichts weis.

Hier kann die Frage nicht sein: wie viele *genera* es eigentlich gebe, sondern nur: in wie viele sich die Gattungen am füglichsten ordnen lassen, damit man, unter möglichst wenige Hauptklassen, möglichst viele Gattungen von möglichst vielen gemeinschaftlichen Merkmalen bringe. Es sind ja alles nur verschiedene Arten, sich die Sache vorzustellen.

Ich wenigstens will mit Niemand streiten, der von mehren Grundharmonieen ausgeht als ich, oder von wenigeren auszugehen vermag. A-priorische Demonstration kann wohl hier gar nicht eintreten. Die Aufgabe ist nur, eine Eintheilung zu finden, welche die möglichste Folgerechtheit der aufzustellenden Lehre begünstigt. Man verlange daher keinen Rechtfertigungsgrund von vorn herein, warum ich nun grade diese sieben Grundharmonieen aufführe, und warum nicht auch einen sogenannten übermässigen, einen hartverminderten, weichverminderten, oder gar doppelt verminderten Dreiklang, warum keinen Septenakkord mit kleiner Terz, grosser Quinte, und grosser Septime, keinen mit verminderter Terz, kleiner Quinte und kleiner Septime, oder mit kleiner

Terz und Quinte und verminderter Septime, warum keinen Nonen-; keinen Undezimen-Akkord, warum nicht gar den gelehrtnamigen Terzdezimenundezimennonenseptimenakkord, warum nicht, mit J. G. Schicht, (in s. „Grundregeln der Harmonie“ § 19 u. 20) auch Dreiklänge deren Grundnote die Hauptdissonanz ist; - warum nicht, mit Justin Heinrich Knecht (in s. „Elementarwerk der Harmonie“ Seite 262), dreitausend sechshundert Akkorde, worunter allein „siebenhundert und zwanzig übelklingende Stammakkorde“ und unter diesen z. B. „grossklein-„grosse angenehme Terzdezimundezimnonseptimenakkorde, „dreifachkleine angenehme Terzdezimundezimnonseptimen-„akkorde, kleinvermindertkleine traurigklingende Terzdezi-„menundezimennonseptimenakkorde,“ und zwar, „als Urakkorde“ vorkommen, und deren noch nicht einmal vollständiges Namenverzeichnis schon allein fünfzehn Quartseiten füllt — warum hier nichts von all diesen schönen Sachen? —

Einmal schon darum, weil, wie der Verfolg zeigen wird, meine sieben Grundharmonieen vollkommen hinreichen, um alle in unsrer Musik vorkommende Tonverbindungen daraus zu erklären, und es wenigstens besser ist, mit Wenigem auszulangen, als mit Vielem. Fürs Andere weil die Zurückführung aller möglichen Harmonieen auf diese sieben Grundharmonieen, der Folgerichtigkeit der zu gebenden Theoreme am günstigsten ist. In der Folge werde ich zuweilen Gelegenheit nehmen, darauf aufmerksam zu machen. Namentlich ist es doch nicht sonderlich folgerecht, aus und auf gewissen (warum dann nicht auch allen?) zufällig erhöhten (warum nicht eben so gut zufällig erniederten?) Tönen der Leiter, Grundharmonieen bilden zu wollen, wie z. B. [H. dis f], [H dis f a], [Dis F A], [Dis F A c], [C E Gis], [C E Gis H], u. dgl. — Solche ebentheurliche Grundharmonieen, aus zufälligen Bestandtheilen gebildet, sind uns nicht nur ganz entbehrlich, sondern sie würden gegen die Konsequenz seltsam abstehen, mit welcher wir hernach die Begriffe von Grundharmonieen aufzusuchen, zu verfolgen, und, aus verwandten Grundharmonieen, die Begriffe von Tonart, Tonleitern und leitereignen Grundharmonieen, zu entwickeln, uns zum Gesetze machen, und welche sowol die Entbehrlichkeit, als die Nichtigkeit derartiger Grundharmonieen bewähren wird.

§ 52.

C.) Unsre Bezeichnungsart der Grundharmonieen.

Um für jede der eben aufgeführten sieben Grundharmonieen ein eignes Zeichen zu haben, bedienen wir uns künftig folgender Chiffern:

1.) Zu Bezeichnung der harten oder gros-

sen Dreiklangharmonie, nehmen wir einen grossen teutschen Buchstaben. Z. B. ein grosses deutsches C soll den grossen C-Dreiklang bedeuten; — Cis, (♯C, oder C♯), D, Es (♭E, oder E♭) u. s. w. soll heissen: der grosse oder harte Cis-, D-, Es-Dreiklang, u. s. w.

2.) Zu Bezeichnung der Harmonie des kleinen Dreiklanges nehmen wir kleine teutsche Buchstaben, z. B. c, cis (♯c, oder c♯), d, es (♭e, oder e♭), u. s w., d. h. der kleine oder weiche c-Dreiklang, u. s. w.

3.) Den verminderten Dreiklang zu bezeichnen, bedienen wir uns eben solcher kleinen Buchstaben, hängen aber ein kleines Null oben voran, z. B. °c, °d, °h, °gis, °ees, u. s. w.

4.) Für den Hauptvierklang, weil er aus einem grossen Dreiklang mit kleiner Septime besteht, (S. 189) setzen wir einen grossen Buchstaben mit der Ziffer 7 daneben; z. B. C7, Cis7, D7, A7, Es7, u. s. w.

5.) Für den weichen Vierklang (mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime) aus ähnlichen Gründen einen kleinen Buchstaben mit 7; z. B. c7, cis7 (♯c7, oder c♯7), d7, u. s. w.

6.) Für die Harmonie des Vierklangs mit kleiner Quinte, einen kleinen Buchstaben mit° und der Ziffer 7, z. B. °c7, °d7, °h7, °gis7 (°♯g, oder °g♯7) °fis7 (°♯f, oder °f♯7) u. s. w.

7.) Endlich für den Vierklang mit grosser Septime, einen grossen Buchstaben mit einer durchstrichenen Ziffer 7, z. B. C7, Cis7, F7, H7, u. s. w.

Indem ich hier, so wie ich auch in der Folge noch mehrmal thun werde, neue Bezeichnungsweisen einführe, mache ich durchaus keinen Anspruch darauf, diese Zeichen auch von Anderen angenommen, und allgemein eingeführt zu sehen; sondern ich beabsichte dabei einzig eine bequeme Zeichensprache zur Verständigung zwischen mir und meinen Lesern, und meine Zeichen und Benennungen haben also ihren Zweck vollkommen erreicht, sobald nur wir uns*) dadurch verstehen. Dass aber die von mir gewählten Zeichen, Benennungen und sonstigen Darstellungsarten diesen Zweck erfüllen, scheint unter anderem auch daraus hervorzugehen, dass, schon nach Erscheinen der ersten Bände meiner Theorie, andere Schriftsteller dieselben adoptirt und sie sich so recht angeeignet haben, wie ich schon in der Vorrede zum damaligen dritten Bande erwähnt.

Wollte man übrigens die Idee der, im § 52 eingeführten Bezeichnungsart noch mehr generalisiren, so könnte man einen harten Dreiklang überhaupt durch $\mathfrak{X}$ vorstellen, einen weichen durch $\mathfrak{x}$, einen verminderten durch $^{\circ}\mathfrak{x}$; die viererlei Vierklänge aber durch $\mathfrak{X}^7$, $\mathfrak{x}^7$, $^{\circ}\mathfrak{x}^7$, und $\mathfrak{X}^7$.

§ 53.

D.) Zur Uebung.

Ungeübtere mögen alle sieben Grundakkorde auf allen Tönen durchgehen, um sich dieselben dadurch geläufig zu machen; und sie entweder für sich selber niederschreiben, oder wenigstens sie auf dem Klavier anschlagen und die Intervalle nennen, z. B.

---

*) Auch dies will ich hier ein für alle mal gelegenheitlich anmerken, dass ich unter „wir“ und „uns“ nie mich, sondern immer meine Leser und mich verstehe, indem ich mich immer Hand in Hand mit denselben gehend denke, aber gewiss, wie man mir wohl zutrauen wird, weit entfernt bin, durch solche mehrzählige Redeformel, mir ein kindisch-gravitätisches Ansehen geben zu wollen.

Fig. 86 *i*: Harter oder grosser Dreiklang C; c ist der Grundton, e die grosse Terz, g die grosse Quinte: — Figur 86. *k*: Harter Cis - Dreiklang; cis ist . . . .

und so fort durch alle Töne; dann den weichen Dreiklang, ebenfalls durch alle Töne; dann eben so den Verminderten; hernach die Vierklänge.

Dabei kehre man sich nicht daran, dass manche der eben aufgestellten Grundakkorde, besonders der mit grosser Septime, so für sich allein angeschlagen, allerdings auffallend rauh und widrig klingen. Sie stehen hier, wie die Wörter in einem Wörterbuch, oder wie die Farben auf der Palete, ohne Zusammenhang, und folglich nichtssagend, nebeneinander. Erst durch kunstmässige Verbindung und Verkettung mehrer Harmonieen zu einem musikalisch zusammenhängenden Sinn, erhalten sie Bedeutung und Fasslichkeit.

Nebst dem rathe ich dem noch nicht vollkommen Geübten, jeden der sieben Grundakkorde auf irgend einer Note (gleichviel auf welcher) singend (oder wär es auch nur pfeifend) zu intoniren, ohne sich denselben erst auf einem Instrument angeschlagen zu haben. Dies Vermögen, jede Harmonie zu intoniren, ist der beste Beweis, dass man sich in sich selber bewusst ist, wie sie klingt. Man sieht nicht selten Anfänger, welche eine Menge gelehrter Sachen von allen möglichen sogenannten konsonirenden und dissonirenden Akkorden und Intervallen herzusagen wissen, in grosser Verlegenheit verstummen, wenn man sie auffodert, einmal die Intervalle eines harten, eines verminderten Dreiklangs u. dgl. nach dem Gehör anzugeben.

Zu gleichem Zweck empfehle ich noch, sich, von einem Andern, bald diesen bald jenen Akkord auf einem Instrument anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen, um zu prüfen, ob man durch das Gehör zu erkennen vermag, was es ist, — ein harter, oder weicher, oder verminderter Dreiklang, ein Hauptvierklang, oder was sonst für eine Harmonie.

III.) *Umgestaltungen der Grundharmonieen.*

§. 54.

Ich habe gesagt, jeder in der Musik mögliche Zusammenklang lasse sich auf eine von den, als Urformen aller Harmonieen aufgestellten sieben Grundharmonieen zurückführen. Wir wollen diese Zurückführung nunmehr versuchen, wollen die verschiedenen möglichen Zusammenklänge durchgehen, und sehen, wie jeder derselben auf irgend eine unserer sieben Hauptgattungen hinauslauft, und sich von derselben und anderen Zusammenklängen derselben Gattung nur wie eine Spielart von der anderen unterscheidet, und gleichsam nur als eine ausserwesentliche Umgestaltung einer jener Urformen zu betrachten ist.

A.) *Umgestaltungen der Lage.*

1.) Verlegung überhaupt.

§ 55.

Es ist für's Erste wohl natürlich, dass man zwei Zusammenklänge, welche im Grunde aus denselben Tönen, nur in etwas veränderter Lage, bestehen, zu einer und derselben Gattung rechnet, z. B. den Akkord [C E G] zu eben der Gattung wie [c e g], oder [c̄ ē ḡ] u. s. w., — den Akkord [C G e] zu eben derselben wie [C E G], und eben so auch solche wie [C e g], oder auch [E c g], [G c e] u. dgl., denn all diese Harmonieen bestehen ja im Grunde doch aus denselben Tönen, nur der eine oder andere nach grösserem, oder kleinerem Masstabe; sie sind also nicht wesentlich von einander verschieden, sondern die eine nur gleichsam eine Spielart der anderen, oder mit andern Worten, die

Lagen [E c g], [G e c̄] u. dgl. sind gleichsam nur Umgestaltungen derjenigen, welche wir nun einmal als Urform der Harmonieengattung C angenommen haben, nämlich der Lage [C E G].

Solche veränderte Lagen der, eine Harmonie bildenden Töne begreift man unter der allgemeinen Benennung Verlegung, Versetzung oder Umkehrung einer Harmonie.

2.) Insbesondere: Verwechslung.

§ 56.

Unter den verschiedenen möglichen Verlegungen einer Harmonie sind diejenigen vorzüglich merkwürdig, wo die Intervalle so gegeneinander verkehrt werden, dass die Grundnote nicht mehr zu unterst, nicht, wie in der Ur-Lage, im Basse, sondern in einer Mittel-, oder Oberstimme liegt, und also eine andere Note als die Grundnote, Bassnote wird, die Bassnote verwechselt wird. Diese Lagen haben einen eigenen Namen: Verwechslung, oder auch wohl Umkehrung der Versetzung des Akkordes. In Fig. 87 *i* steht die C-Harmonie erst in unverwechselter, dann bei *k* und *l* in mehren verwechselten Lagen.

Verwechslung ist demnach diejenige Lage eines Akkordes, wo der Grundton nicht zu unterst liegt, wo der tiefste oder Basston nicht die Grundnote ist, wo ein andrer als der Grundton, d. h. ein Beiton (§ 50, S. 187), in Bass gelegt, zuunterst genommen wird.

Es wird also hier überall nur darauf gesehen, ob der tiefste Ton des Akkordes der Grundton

selber ist, oder nicht. Auf die übrigen Töne, und wie diese gegeneinander gestellt sind, wird nicht geachtet, nicht darauf, welcher von diesen höher oder tiefer als der andre, sondern nur, welcher der tiefste von allen ist.

§ 57.

Eben darum ist es hier sehr nöthig, den Unterschied zwischen Basston, und Grundton, recht fest zu halten. Grundton ist der, dessen Dreiklang oder Vierklang die Grundharmonie ausmacht; (§ 50, S. 187) Basston aber ist der tiefste Ton eines jeden Zusammenklangs (§ 4.).

In Fig. 87 ist, bei *i*, der Ton c Grundton und Basston zugleich, bei *k* aber ist der Basston nicht auch Grundton, indem hier der Ton e, welcher ursprünglich die Terz der Grundharmonie ist, als Basston auftritt, wogegen der Grundton c̄ oder c als Sexte des Basstones erscheint. Bei *i* ist der Ton g die Quinte des Grund- und Basstones; bei *k* aber erscheint eben dies g, welches ursprünglich Quinte, nämlich Quinte des Grundtones war, vom Basston e an gezählt, als dessen Terz, obgleich es eigentlich immer Quinte der Grundharmonie oder Grundquinte bleibt; — bei *l* erscheint eben dies g oder G als Basston, der Grundton selbst als dessen Quarte, die eigentliche Terz aber als Sexte des Basstones.

§ 58.

Um auch eine Bezeichnung zu haben, mittels welcher wir von jeder beliebigen Note bestimmt andeuten können, ob sie der Grundton

der Harmonie, oder deren eigentliche Terz, (Grundterz), oder Grundquinte, oder Grundseptime ist, wollen wir uns künftig folgender Zeichen bedienen. Zum Zeichen, dass eine Note die Grundnote der Harmonie sei, setzen wir über dieselbe den Buchstaben *P* (d. h. Prime oder Grundnote der Harmonie). — Ueber eine Note, welche die eigentliche Terz der Grundharmonie (Grundterz) ist, setzen wir *T* oder *t*, — über die Quinte der Grundharmonie (Grundquinte) aber *Q* oder *q*, — und über die eigentliche Septime *S* oder *s*. Und zwar soll ein grosses *T* die grosse Grundterz bedeuten, ein kleines *t* aber die kleine; eben so *Q* und *S* grosse Quinten und Septimen, *q* und *s* aber kleine. Siehe z. B. Fig. 88.

§ 59.

Da die Verwechslung einer Harmonie darin besteht, dass eines ihrer Intervalle, welches nicht der Grundton selber ist, in Bass gelegt wird, so ist jede Harmonie so vieler Verwechslungen fähig, als sie, ausser dem Grundtone, noch andre Intervalle enthält. Die Dreiklangharmonie besteht aus einem Grundton und zwei Intervallen; sie ist also zweier Verwechslungen fähig. Der Vierklang besteht, ausser der Grundnote, aus drei Intervallen; er kann daher dreimal verwechselt werden.

Wir wollen diese verschiedenen Verwechslungen der Reihe nach betrachten.

§ 60.

a.) Erste Verwechslung.

Die erste Art von Verwechslung einer Har-

monie ist diejenige Lage derselben, wo nicht der Grundton, sondern dessen Terz in den Bass gelegt, zuunterst gesetzt wird. In Fig. 88 enthalten der erste, dritte, fünfte Takt Beispiele von Dreiklängen in erster Verwechslung, der 7, 10, 13, 16 aber eben solche Vierklänge.

Man sieht, dass dabei die Grundterz Basston, die Grundquinte Terz vom Basstone, der Grundton selbst Sexte vom Basston, und die ursprüngliche Septime Quinte des Basstones wird. — Und umgekehrt: Der Ton, welcher in der ersten Verwechslung als Basston erscheint, ist eigentlich die Terz der Grundharmonie; — die Terz des Basstones ist die ursprüngliche Quinte; — die Sexte ist eigentlich der Grundton, und die Quinte (nämlich in der ersten Verwechslung eines Vierklanges) ist eigentlich die Septime der Grundharmonie.

Nimmt man einen bestimmten Akkord als Beispiel an, etwa den c^7-Vierklang mit kleiner Terz und grosser Quinte, und versetzt denselben in die Lage erster Verwechslung, wie bei Fig. 88, Takt 10, so erscheint die ursprüngliche kleine Terz nun als Basston, die ursprüngliche grosse Quinte wird grosse Terz vom Basstone, die ursprüngliche kleine Septime wird dessen grosse Quinte, der Grundton aber wird dessen grosse Sexte.

§ 61.

b.) Zweite Verwechslung.

Zweite Verwechslung eines Akkordes heisst diejenige Lage desselben, wo, statt des Grundtones, dessen Quinte in Bass gelegt ist. Fig. 88, Takt 2, 4, 6, 8, 11, 14, 17.

Man sieht, dass durch die zweite Verwechslung einer Harmonie, die Grundquinte Basston, der Grundton selbst aber Quarte des Basstones

wird; die ursprüngliche Terz wird Sexte, und die ursprüngliche Septime Terz vom Basston. — Umgekehrt: der Ton, welcher in der zweiten Verwechslung einer Harmonie als Basston erscheint, ist eigentlich die Quinte der Grundharmonie; die Quarte des Basstones ist der Grundton selber, die Sexte ist die Grundterz, die Terz vom Basstone ist die ursprüngliche Septime.

Z. B., wenn man den Vierklang mit kleiner Quinte in die Lage zweiter Verwechslung bringt, (Fig. 88, Takt 14) so wird die ursprüngliche kleine Quinte Basston, der Grundton selber wird grosse Quarte vom Basstone, die ursprüngliche kleine Terz wird grosse Sexte vom Basstone, die ursprüngliche kleine Septime aber wird kleine Terz des Basstones. — Und umgekehrt: in der zweiten Verwechslung der erwähnten Harmonie ist der Basston die ursprüngliche kleine Quinte; die grosse Terz vom Basstone ist die ursprüngliche kleine Septime, die grosse Quarte des Basstones ist der Grundton selber, und die grosse Sexte des Basstones ist die ursprüngliche kleine Terz.

§ 62.

c.) Dritte Verwechslung.

Dritte Verwechslung ist diejenige Lage eines Vierklanges, wo die ursprüngliche Septime zuunterst genommen wird. Fig. 88, T. 9, 12, 15, 18. Es versteht sich von selbst, dass Dreiklänge keiner dritten Verwechslung fähig sind. (S. 201, § 59.)

Bei der dritten Verwechslung eines Vierklangs wird die Grundseptime Basston, der Grundton wird Sekunde, die ursprüngliche Terz wird Quarte, die Quinte der Grundharmonie aber wird Sexte vom Basston. — Und umgekehrt: der Basston ist die eigentliche Septime, die Sekunde vom Basston ist die Grundnote selbst, die Quarte vom Basston ist die Grundterz, die Sexte des Basstones aber ursprüngliche Quinte.

Z. B., wenn man den grossen Vierklang C? in dritte Verwechslung versetzt, (Fig. 88 T. 18) so wird die Grundnote kleine Sekunde des Basstons; die ursprüngliche grosse Terz wird kleine Quarte vom Basston; die grosse Grundquinte wird kleine Sexte vom Basston; die eigentliche Septime aber erscheint als Basston.

§ 63.

Als nützliche **Uebung**, sowohl der Akkordenkenntnis überhaupt, als insbesondere um sich das Wechselverhältnis geläufig zu machen, welches in Ansehung der verschiedenen Intervalle der Harmonieen durch deren Verwechslungen entsteht, empfehle ich den Mindergeübten, alle sieben Grundakkorde in allen Verwechslungen folgendermassen zu durchgehen:

1. In der ersten Verwechslung des harten Dreiklanges wird die grosse Grundterz Basston, die ursprüngliche grosse Quinte wird kleine Terz vom Basston, die ursprüngliche Grundnote wird kleine Sexte.
2. In der ersten Verwechsl. des weichen Dreiklangs wird - - -
3. In der ersten Verwechsl. des vermind. Dreiklangs wird - - -
4. In der ersten Verwechslung des Hauptvierklangs wird - - -
5. In der ersten Verwechsl. des weichen Vierklangs wird - - -
6. In der ersten Verw. des Vierkl. mit kleiner Quinte wird - - -
7. In der ersten Verwechsl. des grossen Vierklangs wird - - -
8. In der zweiten Verwechsl. des harten Dreiklangs wird - - -
9. In der zweiten Verwechsl. des weichen Dreiklangs wird - - -
10. In der zweiten Verw. des vermind. Dreiklangs wird - - -
11. In der zweiten Verwechsl. des Hauptvierklangs wird - - -
12. In der zweiten Verwechsl. des weichen Vierklangs wird - - -
13. In der zweiten Verw. des Vierkl. mit kleiner Quinte wird - - -
14. In der zweiten Verwechsl. des grossen Vierklangs wird - - -
15. In der dritten Verwechslung des Hauptvierklangs wird - - -
16. In der dritten Verwechsl. des weichen Vierklangs wird - - -
17. In der dritten Verw. des Vierkl. mit kleiner Quinte wird - - -
18. In der dritten Verwechsl. des grossen Vierklangs wird - - -

Um dies Allgemeine nun auch an Beispielen zu üben, schreibe man demnächst auch alle sieben Grundharmonieen in allen möglichen Verwechslungen, auf allen Tönen, und in verschiedenen beliebigen Lagen, in Noten aus, und gebe sich dabei überall von jeder Note ausführliche und bestimmte Rechenschaft; z. B. folgendermasen:

Fig. 85, Tact 1.) Harter Dreiklang C in erster Verwechslung. Der Basston e ist die ursprüngliche grosse Terz; —

g, die kleine Terz vom Basston, ist die ursprüngliche grosse Quinte ; — c, die kleine Sexte vom Basston ist - - - u. s. w.

2.) Harter Dreiklang G in zweiter Verwechslung. Der Basston g ist - - - u. s. w.

3.) Weicher Dreiklang c in erster Verwechslung. Der Basston es ist - - -

4.) Weicher Dreiklang c in zweiter Verwechslung. Der Basston g - - -

5.) Vermind. Dreiklang °c in erster Verwechslung. Der Basston - - -

6.) Verm. Dreiklang °c in zweiter Verwechslung - - -

7.) Hauptvierklang G7 in erster Verwechslung - - -
8.) Hauptvierklang G7 in zweiter Verwechslung - - -
9.) Hauptvierklang G7 in dritter Verwechslung - - -

10.) Weicher Vierklang c7 in erster Verwechslung - - -
11.) Weicher Vierklang c7 in zweiter Verwechslung - - -
12.) Weicher Vierklang c7 in dritter Verwechslung - - -

13.) Vierklang °c in erster Verwechslung - - -
14.) Vierklang °c in zweiter Verwechslung - - -
15.) Vierklang °c in dritter Verwechslung - - -

16.) Vierklang G7 in erster Verwechslung - - -
17.) Vierklang G7 in zweiter Verwechslung - - -
18.) Vierklang G7 in dritter Verwechslung - - -

19.) Harter Dreiklang Gis in erster Verwechslung - - -
20.) Gis in zweiter Verwechslung - - -

21.) cis in erster Verwechslung - - -
22.) cis in zweiter Verwechslung - - -

23.) °cis in erster Verwechslung - - -
24.) °cis in zweiter Verwechslung - - -

25.) Gis7 in erster Verwechslung - - -
26.) u. s. w.

und so, wie hier auf den Tönen C und Cis, nun auch noch auf allen, oder doch wenigstens auf noch vielen, anderen Tönen.

Nebst diesem rathe ich, auch hier die, auf Seite 197 empfohlnen Sing- und Hör-Uebungen anzuwenden.

§. 64.

Eine bestimmte Regel, wann man eine Harmonie in einer Verwechslung anbringen müsse, oder dürfe, giebt es eigentlich nicht, und die Regeln, welche man in

manchen Lehrbüchern darüber findet, z. B. dass man ein Tonstück mit einem verwechselten Akkorde weder anfangen noch enden dürfe, u. dgl. m. sind theils nur halb wahr, theils gehören sie nicht in die Lehre von Verwechslung der Akkorde überhaupt.

Nur etwa dieses lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass ein Akkord in unverwechselter Lage, gemeiniglich für das Gehör etwas mehr Befriedigendes hat, als in verwechselter Lage, welche allemal (zumal die zweite Verwechslung) etwas minder Vollständiges, das Gehör weniger Befriedigendes, weniger Vollkommnes (es ist schwer, ein ganz bezeichnendes Wort dafür zu finden) an sich hat. Insbesondere nehmen sich diejenigen Harmonieen, welche schon an sich selber dem Gehör etwas unbefriedigend klingen, in verwechselten Lagen noch unbefriedigender, und fast unangenehm aus, z. B. die Nebenvierklänge (S. 191). Man vergleiche Fig. 89, wo Nebenvierklänge in verschiedenen Lagen und Verwechslungen vorkommen.

Mehr als dieses lässt sich hier im Allgemeinen noch nicht sagen; sondern es wird überall, wo die Lage besondre Rücksicht erheischt, dieses erwähnt werden.

§ 65.

d.) Herkömmliche Namen der Akkorde, in Ansehung ihrer verwechselten, oder nicht verwechselten Lage.

Die Musiker haben den Akkorden eigene Namen beigelegt, welche von den Intervallen entlehnt sind, aus welchen sie, vom Basston an gezählt, bestehen:

Einen Dreiklang in erster Verwechslung, welcher also aus Basston, dessen Terz und Sexte besteht, und, nach den Zählnamen der Intervalle vom Basston an, Terz- Sexten-Akkord ist, nennen sie kurzweg Sextenakkord oder Sextakkord.

Einen Dreiklang in zweiter Verwechslung, welcher aus Basston, Quarte, und Sexte besteht: Quartsextakkord, oder Sextquartakkord.

Im Gegensatze dieser Verwechslungs-Namen, können wir einen Dreiklang in unverwechselter Lage, den Zählnamen der Intervalle nach, füglich Terzquintakkord nennen.

Ein Vierklang in nicht verwechselter Lage, den Zählnamen nach Terz - Quint-Septakkord, heisst kurzweg Septimenakkord oder Septakkord.

Ein Vierklang in erster Verwechslung, den Zählnamen nach Terz - Quint - Sexten - Akkord, heisst kurzweg Quintsextakkord oder Sextquintenakkord.

Die zweite Verwechslung der Vierklangharmonie, der Terz - Quart - Sexten - Akkord, wird kurzweg Terzquartenakkord oder Quartterzenakkord genannt.

Die dritte Verwechslung der Vierklangharmonie, welche ein Sekund - Quart-Sext - Akkord ist, heisst kurzweg Sekundenakkord.

Man sollte den sogenannten Quartsextenakkord lieber schlechtweg Quartenakkord nennen. Dies wäre nicht nur kürzer, sondern es würde dadurch zugleich in die Benamung der verwechselten Akkorde eine Folgegleichheit gebracht,

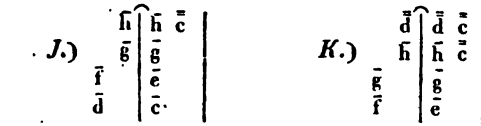
welche für die Gestalt der Verwechslungen sehr bezeichnend wäre, und dabei auch das Gedächtnis sehr erleichtern würde. Alsdann hiesse nämlich:

der Dreiklang in erster Verwechsl. Sextakkord,
— — — zweiter — Quartakkord;
— Vierklang unverwechselt: Septakkord,
— — in erster Verw. Quintsextakkord,
— — — zweiter — Terzquartakkord,
— — — dritter — Sekundakkord.

Die Folgegleichheit solcher Benennungen läge nämlich darin, dass der Name jedes Akkordes mit dem Namen des Intervalles übereinstimmte, welches der Grundton der Dreiklangharmonie, oder der Grundton und die ursprüngliche Septime des Vierklangs, gegen die Bassnote bilden. Nämlich in der ersten Verwechslung des Dreiklanges bildet der Grundton gegen den Basston eine Sexte, und ein Dreiklang in erster Verwechslung heisst darum vollkommen passend Sextakkord. — Aus gleichem Grunde hiesse die zweite Verwechslung des Dreiklanges sehr füglich blos Quartenakkord, weil der Grundton darin als Quarte der Bassnote erscheint. — Der Vierklang in unverwechselter Lage, wo also die Grundseptime auch als Septime vom Basston erscheint, heisst Septakkord. — Sextquintakkord, oder Quintsextakkord heisst die erste Verwechslung des Vierklangs, weil darin der Grundton als Sexte, und die ursprüngliche Septime als Quinte des Basstones figurirt. — Quartterzakkord oder Terzquartakkord, heisst die zweite Verwechslung der Vierklangharmonie, weil darin der Grundton zur Quarte, und die ursprüngliche Septime Terz des Basstones, wird. — Endlich heisst ein Vierklang in dritter Verwechslung, worin also die Grundnote als Sekunde des Basstones, die ursprüngliche Septime aber selbst als Basston erscheint, Sekundenakkord.

Ueberhaupt aber ist in Ansehung all dieser Namen zu bemerken, dass sie, als blos auf der

Entfernung der oberen Töne eines Zusammenklanges vom Basston an, beruhend, sehr häufig auch anderen Zusammenklängen beigelegt werden. So wird z. B. in Fällen der Art, wie hier bei *J*, (Vergl. Fig. 90 *i*,)



der Zusammenklang [c̄ ē ḡ h̄] ein Septimenakkord genannt, weil er aus Grundton, Terz, Quinte und Septime besteht, obgleich er, wie wir in der Folge erkennen werden, keineswegs eine Vierklangharmonie ist, sondern auf einem Dreiklange beruht; und eben so der Zusammenklang [ē ḡ h̄ d̄] bei *K*. (Fig. 90 *k*.)

3.) Enge, und zerstreute Lage.

§ 66.

Eine weitere Verschiedenheit der Lage eines Akkordes beruht darauf, ob die Töne, aus welchen er besteht, nah beisammen, oder entfernter von einander liegen. Ersteres, z. B. Fig. 91 *i*, nennt man enge Lage, oder enge Harmonie, Letzteres aber (91 *k*) zerstreute Lage, zerstreute Harmonie. Klavierspieler und Organisten heissen diese letztere auch getheilte Harmonie, weil sie dabei nicht, wie sonst gewöhnlich, die Bassnote allein mit der linken Hand, die anderen Intervalle aber alle mit der rechten greifen können, sondern die Harmonie zur Hälfte

in die Rechte, zur anderen Hälfte aber in die Linke nehmen, sie also unter beide Hände vertheilen müssen.

§ 67.

Welcher von beiden Arten man sich in jedem vorkommenden Falle bedienen will, ist theils blos Sache des Geschmackes, theils hängt es von Umständen ab, welche bald diese, bald jene, engere, oder zerstreutere Lage der Stimmen herbeiführen. Im Allgemeinen lässt sich darüber nur folgendes Wenige sagen.

Fürs Erste bringt man tiefe Töne nicht gern andern tiefen sehr nahe, weil daraus leicht ein unverständliches Gebrumme entsteht, wie bei Fig. 92 *i*. Minder verworren klingen schon *k* und *l*; völlig klar wird der Satz aber erst in der Lage wie bei *m* oder *n*; woraus man sieht, dass, je tiefer die Töne sind, je nöthiger es ist, sie nicht zu dicht aneinander zu drängen.

Abweichungen von dieser Vorsichtmasregel finden eher bei langsamer Bewegung statt, als bei geschwinder, weil im ersten Falle dem Gehöre mehr Zeit übrig bleibt, die gleichwohl einander einigermasen verwirrenden tiefen Klänge dennoch aufzufassen, welche aber bei geschwinderer Bewegung, aus Mangel an Zeit zum Auffassen, unverstanden vorübergehen. Man versuche, um sich hievon zu überzeugen, das eben angeführte Beispiel unter verschiedenen Stufen von Langsamkeit und Geschwindigkeit. (Vergl. Seite 171.)

Mit gehöriger Behutsamkeit und am schicklichen Ort angewendet, hat übrigens das Zusam-

menklingen von lauter tiefen Tönen, doch auch wieder etwas ungemein Feierliches und Imponirendes, wie z. B. in Haydn's Schöpfung der Segenspruch des Schöpfers: „Seid fruchtbar alle", von einer tiefen Bassstimme gesungen und von lauter tiefen Instrumenten begleitet.

§ 68.

Eine zweite Regel ist, dass man die Töne nicht allzuweit von einander entferne, keine allzugrossen Zwischenräume leer lasse, weil allzu entfernte Töne zu sehr ausser Verhältnis gegeneinander stehen, und sich nicht recht zu einem Ganzen verschmelzen, z. B. Fig. 92, *o*, *p*.

Es giebt einen eigenen Fall, wo man eine Stimme sogar nicht gern weiter als um eine Terz, von der nächst darüber gelegenen entfernt, nämlich, wenn in einem, oder in mehreren nach einander folgenden, nur aus drei Tönen bestehenden Akkorden, die beiden oberen Töne um eine Quarte von einander abstehen, z. B. Fig. 93 *i*. Wenn auch nicht grade fehlerhaft, doch weit minder wohlklingend wäre dieselbe Akkordenreihe in Lagen wie bei *k* oder *l*.

Diese letztere Bemerkung, verglichen mit dem im vorigen § Gesagten, zeigt, dass solche Sätze sich in sehr tiefen Lagen nicht wohl anbringen lassen, weil man, um die beiden oberen Stimmen nicht zu weit von der Bassnote zu entfernen, zwei oder drei tiefe Töne einander zu nahe bringen müsste. Fig. 92 *m*, *n*.

Uebrigens vergleiche man hier die Lehre von

der Eigenthümlichkeit des vielstimmigen, und wenigstimmigen Satzes.

§ 69.

In manchen Lehrbüchern findet man als allgemeine Regel aufgestellt: Die beiden tiefsten Töne eines jeden Zusammenklanges müssten jederzeit wenigstens um eine ganze Oktave von einander entfernt sein; (Siehe z. B. Kirnbergers Kunst d. reinen Satzes, I. Th. X. Abschn. S. 144). Allein diese Regel kann fürs Erste wenigstens nur für diejenigen Zusammenklänge gemeint sein, deren tiefster Ton ein, an sich selber sehr tiefer ist, denn bei mehren Tönen, deren tiefster an sich selbst nicht tief ist, fällt der Grund des Verbotes schon von selber weg. Fürs Andere aber ist dies Verbot doch auch wieder nur eine zwecklose Aengstlichkeit, wie dies schon das eben erwähnte Beispiel von Haydn beweist. Wäre das Verbot wirklich gegründet, so dürfte man ja schon überhaupt gar kein Tonstück für solche Sing- und Begleitungsstimmen setzen, so wie auch z. B. keines für vier Männerstimmen allein, weil es da gar nicht thunlich ist, die zwei tiefsten Stimmen immer um acht oder mehr Töne auseinander zu halten.

Indessen gehen die Tonlehrer doch sogar noch weiter, und lehren, der zweit-tiefste Ton dürfe sich eben so dem dritt-tiefsten nur bis auf eine Quinte nähern, die höhern Töne aber dürften einander näher kommen, u. s. w. (Kirnberger a. a. O. S. 144 u. flg.) — Doch wer fühlt hier nicht gleich auf den ersten Blick, dass solche Gesetze der Kunst die Fessel der Pedanterei anlegen? Dass die Regel übrigens unnöthig, und folglich unrichtig sei, beweisen täglich die Arbeiten unsrer besten Tonsetzer, und unter Anderen eben wieder das angeführte Beispiel von Haydn.

B.) *Verdoppelung.*

§. 70.

So wie wir bisher mehrere Zusammenklänge, wenn sie aus denselben Tönen, nur in verschiedenen Lagen, zusammengesetzt waren, als einer und derselben Art von Harmonie angehörig betrachteten, so werden wir billig ein Gleiches auch in Ansehung solcher Akkorde gelten lassen, in welchen ebenfalls die nämlichen Töne vorkommen, nur aber der eine derselben **doppelt**, z. B. [C c e g], [C G e g], [E c g c̄], u. s. w. In den C-Akkorden bei Fig. 94 *i* ist der Grundton verdoppelt, bei *k* die Terz, und bei *l* die Quinte; bei *m* alle drei Intervalle der Dreiklangsharmonie. Bei *n* sind alle vier Intervalle der Septimenharmonie sogar mehrfach verdoppelt. Bei *i* ist im ersten Akkorde der Basston in der Octave c̄ verdoppelt, dann die Quarte des Basstones, dann dessen Sexte, dann wieder der Basston, und zuletzt wieder die Quarte des Basstones. — Bei *k* ist erst die 3· des Basstones verdoppelt, dann dessen 6·, hernach die 8, u. s. w. — Bei *l* erst die 5·, dann die ·3, — die 8, — die 6·, — die ·3 und ·5, — bei *m* erst die 3·, 5·, und 8 des Basstones, hernach dessen 8, ·3 und ·6, u. s. w. — Bei *o*, wo zwei Stimmen in Einklang auf dem Tone c̄ zusammentreten, kann man diesen Ton im **Einklang verdoppelt** nennen.

Man bemerkt wohl ohn Erinnern, dass Verdoppelungen vorzüglich in mehrstimmigem Satze häufig vorkommen müssen, im wenigstimmigen aber desto seltener. (Vergl. Seite 163.)

Man kann übrigens, je nachdem die Umstände, die Lage und Führung der Stimmen u. s. w. es geben, bald dieses, bald jenes Intervall, dieses, oder jenes Akkordes verdoppeln. Nur ist dabei auf Zweierlei Rücksicht zu nehmen. Fürs Erste nämlich verdoppelt man, unter sonst gleichen Umständen, meist lieber den Grundton, oder dessen Quinte, als seine Terz, oder Septime, weil diese beiden letztern, auch nur einfach genommen, jede in ihrer Art, schon an sich selber etwas vor den andern Intervallen Hervorstechendes haben. Fürs Andere veranlassen gewisse Verdopplungen leicht fehlerhafte Parallelfortschreitungen, (S. 184), wovon aber nicht hier, sondern erst bei der diesfallsigen Lehre gehandelt werden kann.

Anmerkung.

In den Lehrbüchern ist gewöhnlich der Regeln kein Ende, welches Intervall in diesem oder jenem Akkorde verdoppelt werden dürfe, oder müsse. Bei jedem einzelnen Akkorde, ja sogar bei jeder Verwechslung jedes Akkordes, wird vorgeschrieben, welche Intervalle darin verdoppelt werden können, welches zuerst, und welches nach diesem, welches gar nicht; und all diese einzelnen Präcepte, nebst eben so vielen Ausnahmen, wo solche Verdopplung doch wieder erlaubt sein soll, soll man im Kopfe behalten!

Ich glaube, dieses alles entbehren, und diejenigen, welche es etwa aus Büchern schon mühsam erlernt haben, bitten zu dürfen, das Erlernte nur immerhin wieder zu vergessen.

Es giebt kein Intervall, welches darum nicht verdoppelt werden dürfte, weil es dieses oder jenes Intervall dieser oder jener Harmonie ist, oder gar weil es die so und so vielte Stufe, vom Basston an gezählt, ist. So gilt es z. B. für Regel, dass Dissonanzen und Subsemitonien nicht verdoppelt werden dürfen. Es ist ziemlich wahr; aber nicht darum, weil sie Dissonanzen, oder Subsemitonien sind, sondern weil die an sich fehlerfreie Verdopplung solcher Intervalle zu verbotenen Oktaven verleitet. Können diese dabei vermieden werden, so ist auch die Verdopplung nicht unerlaubt, und das Verbot wieder unnütz, folglich die Regel falsch. Siehe z. B. Fig. 95.

Nur also in so fern, als solche Verdoppelungen zu einem Fehler gegen die Gesetze der Stimmenführung verleiten, sind sie gefährlich; die Warnung davor gehört daher in die Lehre von der Stimmenführung, und nicht hierher, wo sie auch noch nicht verstanden werden könnte.

C.) *Auslassung.*

§ 71.

Man kann aber auch einen Zusammenklang, worin einige, jedoch nicht alle Bestandtheile einer Harmonie, enthalten sind, als eine Spielart oder Umgestaltung dieser Harmonie ansehen, z. B. Fig. 96 *i* als eine C-Harmonie mit ausgelassener Quinte, Fig. 96 *l, m, n* als eine D^7-Harmonie, wobei erst die Grundquinte a, dann der Grundton selbst, und zuletzt die Grundterz fis ausgelassen ist.

§ 72.

Man sieht wohl, dass solche Auslassungen vorzüglich im wenigstimmigen Satze häufig vorkommen müssen.

Ferner bemerkt man leicht, dass ein, nur aus so wenigen Intervallen bestehender Zusammenklang, oder überhaupt eine Harmonie, wobei ein oder mehre Intervalle ausgelassen sind, allemal mehrdeutig wird. So sieht z. B. ein Hauptvierklang mit ausgelassenem Grundtone, genau wie ein verminderter Dreiklang aus; (Man sehe Fig. 96 *m*). Ja, eine Verbindung von nur zwei Tönen, z. B. [e g], kann man ansehen: als C mit ausgelassener Grundnote, als e oder °e mit ausgelassener Quinte, als C^7 oder C^7 mit Auslassung der Grundnote und der Septime, als e^7 oder $°e^7$ mit Auslassung der Quinte und Septime, als A^7 oder a^7 mit ausgelassener Grundnote und Terz, u. s. w.

§ 73.

So reichhaltig die Lehrbücher an unnöthigen Regeln über die Verdopplung der Intervalle sind, so arm sind sie über die Frage, welches Intervall in diesem oder jenem Akkord ausgelassen werden dürfte. Sie sagen darüber eigentlich gar nichts.

Im Allgemeinen gelten von der Auslassung folgende Regeln:

In der Dreiklangharmonie ist es nicht gut, den Grundton und dessen Quinte ohne dessen Terz hören zu lassen; wenigstens klingt es immer leer, und etwas sonderbar, (Fig. 97 *i*) zumal wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als die Grundnote, wie bei *k*. Indessen ist das Auslassen der Grundterz, eben der Sonderbarkeit wegen, zuweilen auch wieder von pikanter Wirkung, wie z. B. im Finale eines bekannten Haydn'schen Violin-Quartettes: Fig. 98, und in einem vierstimmigen Gesange desselben Tonsetzers: Fig. 99.

Merkwürdig ist, dass, wenn Terz und Quinte zugleich ausgelassen werden, z. B. Fig. 100 *i*, dies weit weniger leer klingt, als wenn der Grundton und die Quinte ohne die Terz gehört werden, wie bei *k*.

§ 74.

Einen besondern Fall giebt es, wo Grundton und Quinte der Dreiklangsharmonie füglich ohne die Terz gehört werden können, ohne sehr leer zu klingen; nämlich bei der Dreiklangsharmonie auf der Dominante der Tonart; z. B. Fig 101 *i*. Dieser Fall kann aber hier, wo die Begriffe von Tonart und Dominante noch nicht gegeben sind, noch

nicht erklärt werden; wir werden darauf zurückkommen. Einsweilen wird man leicht bemerken, dass solche Auslassung dann weniger gut ist, wenn die eigentliche Quinte höher liegt als der Grundton, wie bei *k*; ja, wenn dieser Grundton auch tiefer liegt als die Quinte, über derselben aber noch einmal die Oktave des Grundtons, so nimmt es sich schon fremdartiger und ungewöhnlicher aus. Fig. 101 *l*.

§ 75.

Sonst kann, in der Regel, jedes Intervall jeder Harmonie ausgelassen werden; nur versteht sich, dass, wenn aus irgend einem Grunde, die, durch Auslassung entstehende Mehrdeutigkeit vermieden werden soll, man alsdann dasjenige Intervall, durch dessen Auslassung die Mehrdeutigkeit entstünde, nicht auslassen darf.

Auch das versteht sich wohl von selber, dass man nicht unnöthig ein Intervall einer Harmonie auslässt, um etwa ein anderes eben so unnöthig zu verdoppeln. Eine Harmonie, welcher ein Intervall fehlt, ist allemal leerer als eine vollständige, und daher nimmt man eine jede so lange vollständig, als nicht Umstände eine Auslassung nöthig machen.

D.) *Harmoniefremde Töne.*

§ 76.

Die Zusammenklänge, welche wir bisher als Umgestaltungen der Grundharmonieen erklärt haben, bestunden doch überall aus denselben Tönen,

wie diese. — Es kommen aber in unsrer Musik auch häufig Zusammenklänge solcher Töne vor, welche sich in keiner der oben aufgezählten Grundharmonieen also beisammen finden, unter welchen sich mithin allemal wenigstens ein Ton befindet, welcher nicht zur Grundharmonie gehört, der Harmonie fremd, harmoniefremd ist.

Wenn wir nun darauf achten, wie solches Einflechten eines harmoniefremden Klanges statt findet, so finden wir, dass es auf verschiedene Art und Weise geschehen kann. Diese verschiedenen Arten können zwar hier noch nicht vollständig aufgeführt, die Grundsätze, nach welchen dieselben statt finden, noch nicht erschöpft werden: doch wollen wir einige einzelne Fälle vorläufig ausheben.

I.) Selbständige None.

§ 77.

In der eben erwähnten Hinsicht ist vor Allem bemerkenswerth, dass, in manchen Fällen, einer Harmonie gleichsam noch ein Bestandtheil mehr, ohne Weiteres, beigefügt werden kann.

Es ist dies der Fall bei zwei Arten von Harmonieen: nämlich beim Hauptvierklang, und bei dem Vierklang mit kleiner Quinte. — Hier sei die Rede vorerst von Ersterem.

Diese Harmonie erscheint nämlich, ausser ihrer Grundnote, Terz, und Quinte, oft auch noch mit einer kleinen oder grossen None bereichert, so dass z. B. dem Vierklange $\mathfrak{G}^7$, ausser den ihm eigenthümlichen Intervallen [g h d f], noch der

Ton ā, oder ās beigefügt wird, wodurch denn Zusammenklänge entstehen wie [g h d f ā], oder [g h d f ās] Fig. 102. Ein solcher Akkord, den Intervallen nach, aus welchen er besteht, ein Terz-Quint-Sept-Non-Akkord, wird gemeinüblich kurzweg Septnonenakkord, das hinzugefügte Intervall aber None genannt, weil es, in Lagen wie die eben angeführten, eben in der Entfernung von neun Stufen vom Grund- und Basstone steht, obwohl es freilich eben so gut auch Sekunde heissen könnte. (S. 56 f.) Die Benennung None gewährt übrigens den Vortheil, dass solches Intervall dadurch einen für diesen Fall eigenen Namen erhält. (Vergl. S. 57.) Um es noch unzweideutiger zu bezeichnen, und zum Unterschiede von anderen, ebenfalls sogenannten Nonen, wollen wir es insbesondere selbständige None nennen. Der Grund dieser Benennung wird in der Folge erkannt werden.

Mehre Beispiele solcher hinzugefügten Nonen zeigen die Fig. 103 bis 109.

§ 78.

Wenn nun, wie nicht zu läugnen, diese Beispiele zum Theil allerdings merklich herbe klingen, so ist es dagegen auffallend, wie sehr diese Härte verschwindet, sobald der Grundton ausgelassen wird, z. B. Fig. 110 *k* bis *n*, und 111 *k* bis *n*, wo denn allemal, statt des ausgelassenen Grundtones, ein anderes Intervall Basston wird. Fig. 110 *k* ist nämlich $\frac{6}{5}$ in erster Verwechslung, mit ausgelassenem Grundton, und hinzugefügter grosser None; bei *l* steht dieselbe Harmonie in zweiter Ver-

wechslung, und bei *m* in dritter. — Eben so ersieht man in Fig. 111 dieselbe Harmonie mit kleiner None in verwechselten Lagen.

§ 79.

Die beiden, als Fig. 102 *i k* angeführten Zusammenklänge sind darin wesentlich verschieden, dass im ersten der Ton ā eine grosse None, im letzteren aber ās eine kleine ist. Eben so findet man in Fig. 103 erst grosse Nonen, dann kleine.

Wann und wo die Hinzufügung der grossen, oder kleinen selbständigen None anwendbar sei, kann erst später gelehrt werden. Hier begnügen wir uns, diese Umgestaltung an und für sich selbst noch näher kennen zu lernen.

Und zwar wollen wir, nach den bisherigen allgemeinen Bemerkungen über grosse und kleine None überhaupt, nun eine jede dieser zwei Gattungen insbesondere etwas näher betrachten.

---

a.) Grosse selbständige None.

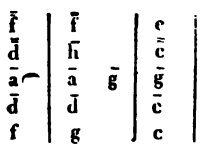
§ 80.

In Ansehung der grossen selbständigen None ist bemerkenswerth, dass sie nur dann angenehm klingt, wenn sie höher liegt als die ursprüngliche Terz, wie dies in den bis jetzt angeführten Beispielen auch der Fall ist. Das Gegentheil thut gewöhnlich widrige Wirkung: z. B. Fig. 116 *i*, und deshalb pflegen die Tonsetzer solche Lage auch möglichst zu vermeiden. Doch findet sich in Fig. 117, an den mit ☞ bezeichneten Stellen, die grosse None c̄ der B⁷-Harmonie tiefer liegend als die Grundterz d̄; welche kleine, vorübergehende Härte der Lage aber hier, theils durch

den sonst schön fliesenden Gesang, theils durch den schmelzenden Klang der Blasinstrumente, gemildert und vergütet wird.

Noch gelinder klingt die grosse None gewöhnlich, wenn man sie auch zugleich höher legt als die Grundquinte, wie aus der Vergleichung von Fig. 116 *k* und *l* gegen *m* bis *p* erhellt. Am allerweichsten nimmt sie sich aus, wenn sie ganz oben liegt, wie bei *n*, *o*, *p*. (Uebrigens liegt die Ursache des minderen Wohlklanges bei *k* und *l* zum Theil auch in der Quartenparallelbewegung; wie man weiter unten, bei der Stimmenführung, sehen wird.)

Das Gesagte gilt übrigens auch nur von der hier erwähnten None, nämlich von der selbständigen, nicht von der, welche wir erst später kennen lernen. Daher ist freilich folgender Satz



ohne Härte, obgleich der, im zweiten Akkorde vorkommende Ton ā tiefer liegt als das h̄; denn dies ā ist hier nicht selbständig, sondern ein Vorhalt, wovon hier nicht die Rede ist.

§ 81.

Ein Vierklang mit ausgelassenem Grundtone, und dafür gesetzter None, ist in solcher Umgestaltung oft ziemlich schwer zu erkennen. Am kenntlichsten sind noch die Fälle erster Verwechslung, wo also der Basston die grosse Terz des Grundtones, mithin die grosse Unterterz des Basstones der Grundton ist. Auf diese Weise erkennt man in Fig. 116 *k* bis *n* die Grundharmo-

nie $\mathfrak{G}^7$, und zwar vorzüglich leicht bei $\frac{11}{7}$, wo die Töne terzenweis übereinander stehen.

Liegen aber die Töne nicht terzenweis übereinander, so ist die Auffindung der Grundharmonie weniger leicht. Mindergeübte können sich alsdann dadurch helfen, dass sie die Intervalle in Gedanken so untereinander umkehren, dass sie terzenweis übereinander zu stehen kommen. Um z. B. die Grundharmonie der, in der obersten Zeile von Fig. 118 geschriebenen Akkorde aufzufinden, wende und stürze man sie so lange, bis die Noten terzenweis erscheinen, wie in der unteren Zeile. Man hat dann lauter erste Verwechslungen von Hauptvierklängen mit hinzugefügten grossen Nonen, und ausgelassenen Grundtönen, in Terzenlage, und folglich sind die Grundharmonieen dieser Akkorde: $\mathfrak{B}^7$, $\mathfrak{As}^7$, $\mathfrak{Cis}^7$, $\mathfrak{Ges}^7$, $\mathfrak{Gis}^7$, $\mathfrak{Ces}^7$, $\mathfrak{Dis}^7$.

§ 82.

Der Leser hat wohl schon längst bemerkt, dass ein solcher Akkord, in Ansehung der Töne aus welchen er besteht, einem wirklichen Vierklang mit kleiner Quinte vollkommen ähnlich, jeder aus solchen Intervallen bestehende Zusammenklang mithin an sich wieder **mehrdeutig** ist. Denn man kann einen Akkord, bestehend aus den Tönen [H f a d̄] oder [d h f̄ ā] oder [f h d̄ ā], eben so wohl als, auf der Grundharmonie $^\circ\mathfrak{h}^7$ beruhend ansehen, als auch auf $\mathfrak{G}^7$. Betrachtet man ihn als $^\circ\mathfrak{h}^7$, so ist die Note h der Grundton, d ist Grundterz, f Grundquinte, und a Grundseptime; betrachtet man ihn aber als $\mathfrak{G}^7$ mit ausgelassner Grundnote und grosser None, so ist das h Grundterz, d ist Quinte, das f Grundseptime, und a die None.

Ohne jetzt schon ausführen zu können, auf

welche der hier angedeuteten verschiedenen Arten man im vorkommenden Fall eine also aussehende Tonverbindung zu betrachten und zu behandeln habe, welches sich erst in der Folge zeigen wird, möge das hier Erwähnte nur dazu vorläufig dienen, auf die vollkommene äussere Aehnlichkeit, und doch wesentliche Verschiedenheit aufmerksam zu machen, und zu zeigen, wie wesentlich anders sich Alles gestaltet, je nachdem man einen solchen Zusammenklang aus dem einen, oder aus dem andern Gesichtspunkte betrachtet.

---

b.) Kleine selbständige None.

§ 83.

Wenn man die Töne eines, durch Auslassung des Grundtons und Beifügung einer kleinen None umgestalteten Hauptvierklanges, terzenweis über einander ordnet, z. B. [h d f as], [gis h d̄ f̄], u. dgl., so erscheint ein Akkord, bestehend aus Basston, dessen kleiner Terz, kleiner Quinte und verminderter Septime. Weil nun in einem solchen Akkorde die kleine None von der eigentlichen Terz um eine verminderte Septime entfernt ist, so erhält er im Sprachgebrauche nicht selten den Namen verminderter Septimenakkord. Wir wollen diesen Namen gern in unsere Kunstsprache aufnehmen; nur aber dabei nicht vergessen, dass die hier sogenannte Septime nicht eigentliche Septime (Grundseptime), sondern eigentlich kleine None ist, welche hier nur darum Septime heisst, weil sie eben, vom Basston an gezählt, der siebente Ton ist.

Allem, was bisher Andere gelehrt, ausgesprochen, hier in soweit vorläufig zu begründen, als dies, ohne allzusehr vorzugreifen, hier schon geschehen kann.

Selbständig nenne ich die None in den vorstehend besprochenen Fällen darum, weil sie, nicht an die Bedingungen von Durchgangs- und Vorhaltnoten gebunden, nicht einzig als Nebenton eines zunächst neben ihr liegenden harmonischen Intervalles, sondern von all diesem unabhängig vorkommen kann.

Es ist nämlich zwar allerdings wahr, dass die meisten Nonen sich nach den Grundsätzen von Durchgangs- und Vorhalttönen erklären lassen, und viele Theoristen, (an ihrer Spitze vornehmlich Joh. Ph. Kirnberger,) haben sich dadurch sogar verführen lassen, alle Nonen überhaupt für Vorhalte zu erklären. — Allein es kommen nicht selten auch Nonen vor, welche sich durchaus nicht nach den Gesetzen von Durchgängen und Vorhalten richten, sondern von denselben ganz unabhängig einherschreiten. Es bedarf wohl nur eines Blickes auf Fig. 103 — 109, 112, 113, 117, um zu erkennen, dass die Fortschreitung dieser Nonen (des freien Eintretens gar nicht zu gedenken) sich durchaus nicht nach den Gesetzen von Vorhalten rechtfertigen lässt; (wovon weiter unten in der Lehre von Fortschreitung der Intervalle ein Mehres). Somit dringt sich uns ja von selbst die Ueberzeugung auf, dass in gewissen Fällen Nonen auch unabhängig von jenen Gesetzen auftreten; und in diesen Fällen nenne ich sie selbständig.

Wenn, nach dem so eben Bemerkten, die Ansicht derjenigen unrichtig erscheint, welche alle Nonen insgesammt für Vorhalte erklären wollen, so ist, auf der andern Seite, auch noch die Ansicht einer anderen Partei zu beleuchten, welche, (Fr. W. Marpurg an der Spitze), jede None als wirkliches harmonisches Intervall ansieht, und mithin eine eigene Grundharmonie, Nonenakkord oder Septnonenakkord genannt, annimmt. — Es ist aber diese Vervielfältigung der Grundharmonieen, meines Bedünkens, gänzlich unnütz: denn eine Hauptvierklangs- oder Septimenharmonie mit beigefügter None verhält sich, diese None abgerechnet, in allen übrigen Stücken gänzlich wie eine ohne solche None; sie hat ihren Sitz auf derselben Leiter-Stufe, ihre Septime ist denselben Fortschreitungsgesetzen unterworfen, als wäre keine None vorhanden, eben so ihre Terz, u. s. w. — es folgt auf eine solche Harmonie mit None, grade so wie auf eine ohne None, am natürlichsten die Dreiklangharmonie der vierthöhern Stufe u. s. w., (wie dies alles, an seinem Orte, noch näher besprochen werden soll); und nach diesem allen ist wohl mehr Ursache vorhanden, einen Vierklang mit None schlechtweg für einen Vierklang mit None zu erklären, als, ihn zu einer eigenen Grundharmonie zu stempeln.

Wieder andere Tonlehrer wollen Akkorde der Art wie [H d f a] allemal für wirkliche Septakkorde erklären, und demnach z. B. auch in Fig. 116 *k* — *p* den Ton h für die Grundnote, das d für die Grundterz, das f für die Grundquinte, das a aber als Grundseptime erklären. (§ 82). Wenn wir nun aber in diesen Beispielen finden, dass der Akkord [H d f a] sich in allen Stücken grade so verhält, wie ein Vierklang $\frac{6}{5}$ in erster Verwechslung, so ist es ja wohl schicklich, ihn auch dafür zu halten. Wenn wir nämlich finden, dass der Basston keineswegs, wie der Grundton eines Vierklanges, eine Quinte aufwärts oder eine Quinte abwärts, sondern am natürlichsten eine kleine Stufe aufwärts zur tonischen Note zu schreiten strebt; grade wie die Terz des Hauptvierklangs, — dass hingegen die Terz des Basstones, eben so frei ist wie die Quinte des Hauptvierklangs, — dass die kleine Quinte des Basstons sich grade so zu bewegen strebt, als wäre sie Hauptseptime, — und die Septime des Basstones sich grade so benimmt, wie sich eine grosse None zu benehmen pflegt; — wenn wir endlich finden, dass auf diesen Akkord, grade so wie auf den Vierklang, am natürlichsten die tonische Harmonie folgt: — nun so sind dies alles ja doch Ursachen genug, diesen Akkord hier für Das zu halten, worauf er so in allen Stücken passt, und nicht für Das, worauf weder seine modulatorische Fortschreitung im Ganzen, noch die Fortschreitung seiner einzelnen Intervalle passen will. (Auch hierüber weiter unten wieder Näheres.)

Eben dies alles gilt auch gegen die Ansicht derjenigen, welche, (wie z. B. Vogler) auch den sogenannten verminderten Septakkord als einen eigenen Grundakkord, die Bassnote desselben mithin als Grundton, seine Terz als Grundterz, u. s. w. ansehen wollen. Alles was ich so eben in Ansehung der einzelnen Intervalle erwähnt, trifft auch hier zu: Fig. 121, und auch in Ansehung der Harmonieenfolge bemerkt man, dass auf einen solchen Akkord allemal am natürlichsten die Dreiklangharmonie zunächst über der Bassnote folgt, indess ja doch die übrigen Vierklänge die Harmonie der Oberquarte heischen; welche aber der Harmonie [Gis H d f] ganz fremd ist, wie aus nachstehendem Beispiele bei *J* zu ersehen. Dieser Inkonsequenz zu entgehen, wollen Manche, nur um besagten Septimenakkord als Grundakkord ansehen zu können, die Harmonieenfolge bei *K* für gut und natürlich erklären,

J.)

f̄	c̄	
d̄	c̄	
h	g	
gis	G	

K.)

f̄	c̄
d̄	cis
h	gis
Gis	cis

wie z. B. A. F. C. Kollmann in seiner New Theory, Chap. 8, §. 12, und im Practical guide to Thorough-Bass, Chap 4, §. 7. — ! —

Endlich auch noch darüber ein Wort, warum ich die selbständige None als ausschliesslich nur zweien Grundharmonieen eigen aufführe. Die Ursache ist, sehr einfach, diese: weil ich nie bemerkt habe, dass auch bei anderen Harmonieen eine None also selbständig erscheinen könne, sondern bei diesen überall nur als Nebennote zu einem harmonisch geltenden Tone, oder, wie man's zu nennen pflegt, als Durchgang oder Vorhalt. Auch hierüber soll das Nähere später, bei der Lehre von Fortschreitung der Nonen, in Anregung gebracht werden.

2.) Umgestaltung einer Harmonie durch chromatische Erhöhung oder Erniederung eines Intervalles.

§ 89.

So wie wir, bei der im vorigen Abschnitte besprochenen Umgestaltung, einer Harmonie ein ihr fremdes Intervall hinzugefügt sahen, so findet man nicht selten auch **eines ihrer Intervalle willkürlich chromatisch erhöht, oder erniedert.**

Vorzüglich bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht die willkürliche chromatische **Erhöhung der Terz des Vierklangs mit kleiner Quinte.** Diese Harmonie erscheint nämlich in gewissen Fällen (welche jedoch erst weiter unten näher bezeichnet werden können), häufig in der Art umgestaltet, dass, statt der ihr eigenthümlichen kleinen Terz, ein Ton erklingt, welcher die **grosse** Terz vom Grundton ist, z. B. in der Grundharmonie $^{\circ}\flat^{7}$ der Ton dis statt d. Auf diese Art ist die, der Grundharmonie $^{\circ}\flat^{7}$ in Fig. 123 *i* eigne Note $\bar{d}$, bei *k* in $\bar{dis}$ verwandelt, und eben dies ist in den Verwechslungen bei *l*, u. folgg. der Fall, wo überall willkürlich $\bar{dis}$ statt $\bar{d}$ gesetzt

ist. Man könnte sagen, der Nebenvierklang $^{\circ}\flat^{7}$ affektire hier einen Zug aus dem Karakter des Hauptvierklangs $\flat^{7}$, er usurpire ein Kennzeichen desselben, die grosse Terz.

§ 90.

Die Beispiele klingen, so wie sie hier eben stehen, allerdings etwas hart und widrig: die Härte verliert sich aber, wenn man

A.) den Grundton auslässt, und zugleich

B.) die erhöhete Grundterz höher legt als die Grundquinte. Fig. 123 *p*, *q*.

§. 91.

Zu A.) Das Auslassen der Grundnote geschieht beinah immer. Beispiele vom Gegentheil finden sich jedoch in Fig. 124 (aus der Introduction zur Schöpfung von J. Haydn), in Fig. 125 (aus einer Klavier-Sonate von Beethoven aus *Es*,) in Fig. 126 (aus Webers Freischütz), u. a. m.

Minder selten sind Beispiele worin der Grundton zwar mit angeschlagen, aber bald wieder verlassen, und mit einem andern Intervalle, namentlich mit der Grundseptime, vertauscht wird, wie in Fig. 127 beim Akkorde [fis c̄ ais̄].

Statt des ausgelassenen Grundtones kann man auch wohl die kleine None selbständig hinzufügen; eine Tonverbindung, welche sehr häufig vorkommt, und dem Leser wohlbekannt erscheinen wird. Fig. 123 *r* bis *u*, — Fig. 128, Fig. 129 *i*, *k*, u. a. m. Und dies ist der im § 77 angedeutete zweite Fall, wo die selbständige None statt findet. Dieselbe klingt hier eben so weich und ge-

lind, als der Grundton, dessen Stelle sie vertritt, hart und herbe klingen würde. Ja man kann die Härte, welche durch das Beibehalten des Grundtones sonst entstehen würde, sogar bedeutend dadurch mildern, dass man diesen wenigstens mit der None abwechselnd hören lässt, gleichsam als träte er nur vorübergehend an die Stelle der Letztern, z. B. Fig. 123 *v* statt wie bei *w*, — Vergl. auch 129 *p* — *u*.

Zu B.) Ein Akkord der hier befraglichen Gattung klingt allemal weit angenehmer, wenn darin die erhöhte Grundterz höher liegt als die Grundquinte, oder mit andern Worten, wenn diese beiden Töne ein Intervall einer übermässigen Sexte, nicht aber einer verminderten Terz, gegeneinander bilden; wie dies aus Vergleichung von Fig. 123 *o, r* gegen *p, q, s, t*, erhellet.

Eben daraus ergiebt sich, dass eine solche Harmonie in erster Verwechslung (wie bei Fig. 123 *r*) immer nur wenig wohlklingend sein kann, oder mit anderen Worten, dass diese Art von Umstaltung auf die erste Verwechslung des Vierklanges nicht wohl anwendbar ist, indem bei ersten Verwechslungen die ursprüngliche Terz eben zu unterst liegt. — In Fig. 130 findet man jedoch solche Lage bei *k*, im Akkorde [cis $\bar{e}$s $\bar{g}$], so wie auch in Fig. 131 im 2ten Takte, vermuthlich in der Absicht gebraucht, um das „*tutto geme*" recht kläglich auszudrücken.

Manchmal findet man auch einen Zusammenklang auf dem Papiere so aussehend, als läge darin eine verminderte Terz, indess das Gehör dabei

etwas ganz Anderes empfindet. So bilden z. B. in Fig. 132 im zweiten Takte die Töne [eis ĕ] zwar für's Auge eine verminderte Terz: allein das Gehör vernimmt, (wie wir später erkennen lernen) den als eis geschriebenen Ton nicht für eis, sondern als f, und darum klingt ihm denn auch der Akkord gar nicht herbe, wie er doch müsste, wenn er als [eis d̆ ĕ h̆] erschiene.

Am häufigsten kommt die Erhöhung der Terz in Lagen zweiter Verwechslung vor, und diese Lage solchen Akkordes trägt den eignen Namen übermässiger Sextakkord, weil dabei die erhöhte Grundterz gegen den Basston eine übermässige Sexte ausmacht. Fig. 123 *m, p, s.* Gewöhnlich erscheint er dann mit ausgelassnem Grundtone, wie bei *p*, oder mit dafür gesetzter None, bei *s*; selten mit beibehaltenem Grundtone, wie *m*, und noch seltener ohne Septime wie bei *x*.

In Fig. 133 habe ich versucht, einen solchen Akkord mit Auslassung sowohl des Grundtons, als der None, und auch der Septime, anzubringen, und zwar so, dass, unter allgemeinem Schweigen aller andern Instrumente, nur grade die Pauke den Basston (die Grundquinte), die Singstimmen allein aber dessen übermässige Sexte (die erhöhte Grundterz) angeben.

Die dritte Verwechslung der befraglichen Harmonie ist wenig gebräuchlich, obgleich es ihr nicht an Wohlklang fehlt, wie aus Fig. 123 *q*, *t*, und 129 *n* zu ersehen.

Die vierte Verwechslung (§ 87), ist wenig gebräuchlich und wenig brauchbar. Fig. 123 *u*.

§ 92.

Nicht selten fällt es Mindergeübten schwer, diese Art von Harmonie zu erkennen. Als Hülfmittel und Kennzeichen aber kann man sich merken, dass unter den Noten, aus welchen eine solche Harmonie besteht, sich immer zwei finden, die gegeneinander ein Intervall von einer übermässigen Sexte, oder einer verminderten Terz, ausmachen; z. B. in Fig. 123 überall entweder f-dis, oder dis-f. Die obere Note der übermässigen Sexte, oder die untere der verminderten Terz, ist aber immer die erhöhte Terz der Grundnote. Die Grundharmonie obiger Beispiele ist daher $^{\circ}b^{7}$. — Auf gleiche Art findet man in Fig. 124 die übermässige Sexte As-fis, welche also auf die Grundharmonie $^{\circ}d^{7}$, deutet, und eben so erkennt man in Fig. 125 die Harmonie $^{\circ}g^{7}$, — in 126 $^{\circ}d^{7}$, — in 127 $^{\circ}fis^{7}$, — in 128 $^{\circ}a^{7}$, — u. s. w.

§ 93.

Da übrigens Akkorde der bisher besprochenen Art sich wieder auf unserm Notensisteme nicht darstellen lassen, ohne wenigstens einer Note ein chromatisches Zeichen voranzusetzen, so kann jeder solche Akkord darum, eben so wie der sogenannte verminderte Septakkord (§ 86), ein chromatischer Akkord genannt werden.

§ 94.

Auf ähnliche Art, wie, in den bisher betrachteten Akkorden, die kleine Grundterz eines Vierklangs mit kleiner Quinte willkürlich zu einer grossen Terz umgestaltet erschien, kann man sich auch allenfalls die Quinte eines Hauptvierklangs willkürlich erniedert denken, z. B. bei der Harmonie h^{7} die grosse Quinte fis i-

eine kleine Quinte f umgestaltet, wo dann die Harmonie [H dis fis a] in [H dis f a] verwandelt erscheint. z. B. Fig. 134.

Man bemerkt wohl auf den ersten Blick, dass auf solche Art ganz derselbe Zusammenklang erscheint, wie durch willkürliche Erhöhung der Terz der Harmonie $^{6}_{7}$, und dass demnach die oben angeführten Akkorde Fig. 123 bis 133, sich sämmtlich auch als umgestaltete Hauptvierklänge ansehen lassen.

Ja wir werden in der Folge, insbesondere bei der Lehre von Durchgängen, finden, dass Zusammenklänge der in diesem Abschnitte besprochenen Art sich auch auf noch andere Art erklären lassen, indem sie manchmal in der That auf nichts anderes, als auf Durchgänge hinauslaufen.

§ 95.

Ausserdem aber ist noch bemerkenswerth, dass Akkorde der Art wie Fig. 123 *p* bis *u*, nach der Entfernung der Klaviertasten betrachtet, vollkommne Ähnlichkeit mit ganz anderen Hauptvierklängen haben. Man vergleiche Fig. *J.* gegen *K.*

Fig. J.) fis es c As Fig. K.) ges es c As

Der Unterschied besteht gewissermasen nur im Namen; Eines klingt aber (zumal nach unserm temperirten Sisteme, S. 35) wie das Andere. Hieraus entsteht denn wieder eine neue Mehrdeutigkeit.

Anmerkung.

Auch über die von § 89 bis hierher von mir gewählte Darstellungsart, muss ich wohl noch Einiges anmerken, um zu zeigen, dass sie sowohl einfacher, als auch naturgemässer ist, als die in unseren bisherigen Theorieen erfindliche, überdies auch vielseitiger, und darum reichhaltiger und fruchtbarer an Aufschlüssen.

Dass sie einfacher ist, wird schon eine einzige Betrachtung gnügend darthun. Wenn nach meiner Darstellungsweise folgende vier verschiedene Zusammenklänge

		$\bar{h}$	$\bar{c}$
1.) $\bar{h}$	2.) $\bar{a}$	3.) $\bar{a}$	4.) $\bar{a}$
$\overline{dis}$	$\overline{dis}$	$\overline{dis}$	$\overline{dis}$
F	F	F	F

sich sämmtlich aus einer und derselben, schon bekannten Grundharmonie herleiten lassen, und zwar entweder aus der Harmonie $0\flat7$ mit erhöhter Terz, oder aus dem Hauptvierklange $\flat7$ mit erniederter Quinte; so glaubten dagegen unsere bisherigen Tonlehrer, zur Erklärung dieser vier Zusammenklänge, vier eigene Grundakkorde erfinden zu müssen, nämlich: 1.) einen sogenannten hartverminderten, 2.) einen doppeltverminderten Dreiklang, 3.) u. 4.) noch zwei Septharmonieen ähnlicher Art:

		a	c
I.) f	II.) a	III.) f	IV.) a
dis	f	dis	f
H	Dis	H	Dis

und es wird demnach Fig. 1.) für eine zweite Verwechslung der Grundharmonie I.) erklärt, Fig. 2.) aber für eine erste Verwechslung der Grundharmonie II.), Fig. 3.) aus der Grundharmonie III.) in zweiter, und Fig. 4.) aus Fig. IV.) in erster Verwechslung — Ueber den Vorzug grösserer Einfachheit kann hiernach wohl keine Frage mehr sein. (Vgl. S. 191)

Eben so unzweifelhaft zeigt sich meine Erklärungsart auch der Natur der Sache selbst gemässer, als die alte, und dies zwar in mehrfacher Hinsicht.

Fürs Erste muss es einem nämlich schon wunderlich vorkommen, Zusammenklänge von Tönen, welche sich in der Tonleiter keiner Tonart beisammen finden, wie [F dis h], [F dis a], [F dis a h] und [F dis a $\bar{c}$], Grundharmonieen nennen zu hören.

Fürs Andere wären diese Grundharmonieen, und vorzüglich die bei Ziffer IV, wenn man sie auch für solche erkennen wollte, in Ansehung der Harmonieenfolge, von der Natur aller anderen Harmonieen abweichend: denn, wenn man dem Akkorde Ziff. 4, die Grundharmonie Ziff. IV unterschieben, und den Ton Dis als Grundton ansehen will, so stellen sich

einem dabei wieder all die Folgewidrigkeiten in den Weg, welche wir oben schon in Ansehung anderer angeblicher Grundharmonieen besprochen, (S. 227 u. 228) indess es, sobald man alle vier Zusammenklänge, als auf ♄7, oder ♄7 beruhend ansieht, ganz nartürlich ist, dass sie alle vier den ☾-Dreiklang heischen.

Und wenn man endlich Drittens auch die Fortschreitung der einzelnen Intervalle dieser Zusammenklänge betrachtet, und findet, dass auch Alles ganz so zutrifft, wie es dieser letzteren Ansicht zufolge zutreffen muss, — dass in allen Zusammenklängen von 2 bis 4, der Ton a ganz nach den Fortschreitgesetzen der Septimen fortzuschreiten strebt, der Ton c aber sich jederzeit wie eine kleine None benimmt u. s. w., so darf wohl jeder weitere Zweifel schwinden.

Wenn ich endlich im Eingang dieser Anmerkung meine Darstellungsweise der befraglichen Akkorde auch vielseitiger, und darum reichhaltiger, und an Aufschlüssen fruchtbarer nenne, so verweise ich in dieser Hinsicht theils auf obigen § 94, theils und hauptsächlich auch auf die, im Verfolge des Vortrags sich ergebenden näheren Ausführungen.

Ich habe übrigens in den vorstehenden Paragraphen ganz unerwähnt gelassen, dass die Theoretiker den Gebrauch der hier besprochenen Akkorde, und namentlich des übermässigen Sextakkordes, in der sogenannten strengen Schreibart, und insbesondere im Kirchenstyl, für unerlaubt erklären, wie z. B. Marpurg in s. Generalb. II. 2. Abschn. 2 und 3. Absatz, Seite 125, Art. 5. § 2. u. a. m. — Ich könnte leicht die Sache kurz abthun, wollte ich auf die bisher angeführten, von klassischen Tondichtern entlehnten Stellen verweisen. So lässt z. B. J. Haydn, in seinem rührenden „*Salve Regina*", welches vielleicht mehr, wie irgend Eines seiner übrigen Kirchenstücke, wahrhaft kirchlich ist, nach einem Vorspiel von 10 Takten, die Singstimmen frei mit dem übermässigen Sextakkord eintreten, Fig. 128; und wahrlich profan und unanständig wird diesen engelfrommen Gesang Niemand schelten! – Ich könnte mich auf diese und viele ähnliche Autoritäten beschränken. Da jedoch die Phrase von Erlaubtheit und Verbotenheit in diesem oden jenem Styl, uns, bei jedem Blick in unsere bisherigen Theorieen, so überall in die Quere kommt, so will ich hier, Veranlassung nehmen, mich darüber ein für allemal zu erklären. In dieser Hinsicht will ich denn, was für's Erste die Distinction zwischen strengem und freiem Styl angeht, nur gleich von vorne herein gestehen, was ich seiner Zeit, in der Aesthetik, näher zu entwickeln gedenke, dass ich von dieser ganzen Distinction — nun eben gar wenig halte; am allerwenigsten aber von technischen Theorieen die da heissen: Dies oder jenes sei „im strengen Style verboten, „im freien aber erlaubt". — Klingt etwas übel, so muss

die Theorie es überall verbieten: das Wohlklingende aber zu verbieten ist nirgend ein Grund. Ist demnach ein Verbot wirklich gegründet, so ist auch nur der Styl gut, welcher das Verbotene meidet, und jeder andere, welcher, minder gewissenhaft, jenes übertritt, nothwendig ein fehlerhafter, der sogenannte freie d. h. regelwidrige Styl folglich ein schlechter, allerwenigstens ein schlechterer Styl.

Was insbesondere die Unterscheidung von profanem, und Kirchenstyl angeht, so habe ich von letzterem einen viel zu hohen Begriff, als dass ich die Wesenheit desselben von solchen technischen Verboten abhängig halten könnte. Weh über die Würde des Kirchenstyls, wenn der Unterschied desselben vom profanen, im Nichtgebrauche dieses oder jenes Kunstmaterials zu suchen ist! — Was würde wohl ein vernünftiger Maler erwiedern, wenn ihn ein Theoretiker belehren wollte: zu einem geistlichen Gemälde dürfe keine rothe, oder keine grüne, oder keine Feuerfarbe gebraucht werden, — oder es dürfen darin nicht zwei Linien vorkommen, welche einen Winkel von so und so viel Graden gegeneinander bilden?! — Wohl wird er vielleicht einmal bei einem Bilde des Kindleins in der Krippe, etwa die Purpurfarbe in die Harmonie seiner Kolorirung nicht mit aufzunehmen, für gut finden: aber, wenn er sie hier nicht gebraucht, wird er sie darum einem religiösen Gemälde überhaupt unanständig schelten? und also auch z. B. bei einer Verklärung? — oder scharfe Winkel bei einer Kreuzigung, oder Geiselung? —

—

Endlich verdient wohl auch darüber noch Einiges angemerkt zu werden, dass manche Theoretiker Akkorde der hier befraglichen Art in gewissen Lagen verbieten, welche ich in den vorstehenden Paragraphen nicht verboten habe. — So lehrt z. B. Marpurg in s. Generalbass, I. Theil, 1. Abschn., 3. Absatz, §. 27, S. 44, Ziff. 2, und nach ihm Heinr. Chr. Koch in s. Anl. z. Compos. 1. Bd. S. 79, der sogenannte doppeltverminderte Dreiklang [dis f a] in Quartsextenlage, also z. B. [A f dis], sei „in der *praxi*" nicht brauchbar. — Dies ist nun aber wieder sehr unwahr, wie z. B. gleich Fig. 123 *q* beweist. Nur in Lagen der Art wie etwa [A dis f] klingt dieser Akkord herbe, dann aber nicht der sogenannten Quartsextenlage wegen, sondern wegen der bereits S. 231 besprochenen verminderten Terz [dis f].

Eben so unrichtig lehrt Koch, S. 97, die (angebliche) Septimenharmonie [Dis F A c] werde nur in erster Verwechslung [F A c dis] gebraucht. Unbrauchbar wäre also hiernach z. B. die Lage [A c f dis] —! Fig. 123 *t*; indess doch nur Lagen wie etwa [A c dis f], wegen der darin erscheinenden verminderten Terz, herbe klingen.

Man sieht hier recht deutlich, wie die Erfinder des ebenbelobten Verbotes der Quartsexten- und Terzquartsextenlage sich durch einseitige Beobachtung täuschen liessen! Ohne

Zweifel hatten sie, im Augenblick als sie es schrieben, grade solche Zusammenklänge vor Augen, worin zufällig verminderte Terzen vorkamen, und, ohne zu bemerken, dass der Uebelklang blos in solcher Zufälligkeit, in der verminderten Terz liege, und statt also diese allenfalls zu verbieten, waren sie kurzsichtig genug, den Grund des Uebelklanges in der Quartsexten- oder Terzquartenlage im Ganzen zu suchen, und leichtsinnig genug, das unreife Resultat so einseitiger beschränkter Beobachtung, als verbietendes Gesetz auszurufen!

So haben die Kunstlehrer (ich sage auch dies Alles nicht um des eben vorliegenden, eigentlich nur wenig bedeutenden Falles willen, sondern ein für allemal, weil es in unserer Kunstlehre von Verboten und Geboten gleichen Schlages ordentlich wimmelt) — so haben sie, blos durch unbesonnenes Stempeln einseitig wahrer, aber in ihrer Wesenheit misverständner Beobachtungen, zu angeblich allgemeinen Regeln, die Kunstlehre nach und nach mit einem unseligen Schwall grundloser Verbote belastet, welche, als zwecklose Fesseln, der Kunst nur schaden können, und die man in tausend Fällen nur getrost gradezu übertreten kann, ohne das Gehör auch nur im Allergeringsten zu beleidigen. Es ist dies um so auffallender, da eben diese Kunstlehrer, und namentlich derselbe Koch, a. angef. O. S. 97, Akkorde wie [f a h dis], und eben so, in seinem Handbuch beim Studium der Harmonie S. 264, 266 und 268, die Akkorde [Dis f a], [Dis f a c] und [F a h dis] u. s. w., welche einem, auch nur halbweg empfindlichen Ohre wenigstens sehr herbe klingen, (§ 90 und 91) ohne die geringste Erwähnung ihrer Härte, als brauchbare Akkorde behandeln; welches wenigstens beweist, dass die obenbelobte Fruchtbarkeit an Verboten nicht eben eine Folge eines besonders delikaten Gehörs jener Gesetzgeber ist. —

Eben darum ist es also auch durchaus nicht grössere Strenge von ihrer, oder mindere Gewissenhaftigkeit von meiner Seite, dass ich so Manches nicht verbiete, was man in den vorhandenen Kunstlehrbüchern verboten findet. Das obige Beispiel, desgleichen noch sehr viele vorkommen werden, liefert einen Beweis des Gegentheils. Aber freilich verbiete ich nicht dem Blumengärtner eine ganze Gattung darum, weil ich einmal eine Wespe an einer solchen Blume entdeckt. Man beseitige doch lieber die Wespen, lasse aber die Blumen stehen, statt diese auszurotten, und dasselbe Ungeziefer an andern Blumen ruhig sitzen zu lassen.

Ueberhaupt — da ich nun eben einmal von grösserer oder geringerer Strenge rede, — wird man die vorliegende Theorie weder freier, noch strenger finden als jede andere, sondern eben so streng, und auch eben so frei, wie irgend Eine. Ich werde auf jede Härte aufmerksam machen, welche andere Schriftsteller ohne Warntafel stehen lassen, und wieder andere unbedingt verbieten. Wie weit dann von mehr oder weniger harten oder gelinden Tonverbindungen, zu diesem oder jenem Kunstzwecke Gebrauch zu machen ist,

dies zu bestimmen, ziemt nicht der Technik, sondern dem richtigen Gefühl, und in letzter Behörde der Aesthetik.

3.) Durchgang.

§ 96.

Eine, in der Anwendung besonders fruchtbare Art, wie, zu einer Harmonie, Töne erklingen können, welche derselben gänzlich fremd sind, ist diejenige, welche wir Durchgang nennen.

Es kann zwar diese Umstaltungsart hier noch nicht vollständig abgehandelt werden, doch wollen wir uns vorläufig mit ihren Grundzügen bekannt machen.

Sie beruht im Wesentlichen darauf, dass eine Stimme, ehe sie einen zur Grundharmonie gehörigen Ton angiebt, auch wohl erst den zunächst nebenanliegenden, höheren, oder tieferen Ton angeben kann, und sich auf solche Weise, gleichsam durch diesen letzteren, zu dem harmonischen Tone hinbewegt; weshalb jener in solchem Falle Durchgangton, oder Durchgang genannt wird, oder auch Vorschlagton, Vorschlag, weil er vor seinem Haupttone angeschlagen, demselben vorangeschlagen, vorgeschlagen wird. — Wenn nun auf solche Weise z. B. in Fig. 135 *i*, die Bassstimme sich von dem Grundtone c, durch den harmoniefremden Ton d, zur Terz e bewegt, und auf solche Weise, beim zweiten Viertel, die Töne [d $\bar{g}$ $\bar{c}$ $\bar{e}$] zusammenklingen, so kann man diesen Zusammenklang, des vorübergehend miterklingenden Tones $\bar{d}$ ungeachtet, doch als auf der Grundharmonie C beruhend ansehen:

Auf ähnliche Art wird in Fig. 136, wo in der Oberstimme, vor $\bar{g}$, der Durchgangton $\bar{fis}$, so wie in der zweiten Stimme $\bar{dis}$ vor $\bar{e}$ steht, der Zusammenklang [$\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{dis}$ $\bar{fis}$], als ein, nur durch Vorschlagtöne umgestalteter C-Dreiklang, erkannt.

§ 97.

Um, in unsern Notenbeispielen, einen Ton als einen Durchgang zu bezeichnen, setzen wir über, oder unter die Note, einen Diagonalstrich: (↗ oder ↘), und zwar zur Andeutung eines Vorschlags von unten, einen aufwärts gerichteten: (↗); den entgegengesetzten aber (↘) über Vorschläge von oben. Darum steht in Fig. 135 *i* über d ein aufwärts, bei k aber ein abwärts gerichteter Strich.

§ 98.

Auch diese Umstaltungsart ist übrigens wieder eine reiche Quelle von Mehrdeutigkeiten. Denn z. B. in Fig. 137 erscheint im ersten Takte beim Zusammenklange [h $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$] der Ton h durchgehend, und hiernach wäre die Grundharmonie: C mit durchgehendem h. — Man könnte aber freilich den besagten Zusammenklang auch für C^7 versehen. — Eben so liesse sich im folgenden Takte der Zusammenklang [g $\bar{e}$ $\bar{a}$ $\bar{c}$] sowohl für a mit durchgehendem g, als auch für a^7 ansehen u. s. w.

Ob nun ein Zusammenklang, welcher, den Tönen nach, aus welchen er besteht, einem aus harmonischen Tönen bestehenden Akkorde vollkommen gleich sieht, welcher aber, wenn man ein oder einige seiner Bestandtheile als durchge-

hend betrachtet, als auf einer ganz andern Harmonie beruhend erscheint, für Jenes, oder für Dieses zu erklären sei, muss, wie wir in der Folge finden werden, in jedem vorkommenden Fall aus dem Zusammenhange des musikalischen Sinnes erkannt werden.

Wir werden einen solchen Zusammenklang, welcher ein aus harmonischen Tönen bestehender Akkord **scheint**, ohne es wirklich zu sein, d. h. ohne dem Gehör in der That als solcher zu gelten, — einen solchen Zusammenklang, sag' ich, wollen wir künftig **Scheinakkord** nennen.

So viel nur vorläufig, als Andeutung der Art, wie harmoniefremde Töne durchgehend vorkommen können. Weiter unten werden wir die Lehre von solchen Durchgängen eigens behandeln.

4.) Sonstige harmoniefremde Töne.

§ 99.

Ausser den bis hierher beschriebenen Arten, wie zu einer Harmonie Töne erklingen können, welche ihr durchaus fremd sind, findet das Einflechten solcher Töne auch noch auf manche andere Weise statt, deren Erörterung wir jedoch ebenfalls hier noch ausgesetzt lassen.

IV.) *Uebersicht der, durch Umgestaltungen der Grundharmonieen enstehenden, Mehrdeutigkeiten.*

§ 100.

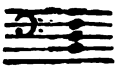
Durch die bisher besprochenen verschiedenen Umbildungsarten der Grundharmonieen haben wir mehrmal Zusammenklänge entstehen sehen, welche einer anderen Harmonie, oder einer Umgestaltung derselben, höchst ähnlich waren, und gefunden, dass also nicht selten ein und derselbe Zusammenklang bald auf einer, bald auf einer andern Grundharmonie beruhend angesehen werden kann.

Wir wollen die eben erwähnte Möglichkeit, einen und denselben Zusammenklang aus verschiedenen Grundharmonieen herzuleiten, im Allgemeinen, harmonische Mehrdeutigkeit nennen, oder auch Mehrdeutigkeit in Ansehung des teutschen Buchstaben, weil wir die Grundharmonieen durch teutsche Buchstaben bezeichnen.

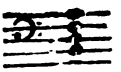
Beleuchten wir sie genauer, so unterscheiden wir zwei Unterarten, welche wir durch die Benennungen Einfache harmonische, und Enharmonische Mehrdeutigkeit bezeichnen wollen.

A.) *Einfach harmonische Mehrdeutigkeit.*

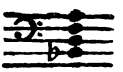
Wir haben Erstens Fälle gesehen, wo zwei verschiedene Grundharmonieen, durch Umbilduug der Einen oder Andern, oder Beider zugleich, einander so ähnlich erschienen, dass sie beide aus denselben Noten bestanden. Von dieser Art sind die unter § 72, 82 und 98 angeführten Mehrdeutigkeiten.

**Z. B. der Akkord . . . . .  **

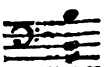
kann sein: sowohl . . . . . °♭,
als auch . . . . . ⑤⁷,
(letztenfalls in erster Verwechslung, mit ausgelassener Grundnote.)

**Eben so der Akkord . . . . .  **

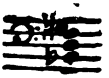
bald . . . . . °♭⁷,
bald auch . . . . . ⑤⁷
(mit ausgelassener Grundnote und beigefügter grosser None.)

**Der Zusammenklang . . . . .  **

kann bald als . . . . . ⑬⁷,
bald als . . . . . ⑬
mit durchgehendem Tone a, betrachtet werden, oder auch als . . . . . g⁷
in erster Verwechslung, wobei der Ton a Durchgangton vor g wäre; u. dgl. m.

**Der Zusammenklang . . . . .  **

kann sowohl beruhen auf der Grundharmonie ⑤,
als auf . . . . . ⑤⁷,
oder . . . . . °♭,
oder . . . . . °♭⁷.
oder . . . . . ♭,
oder . . . . . ♭⁷,
oder . . . . . ⑦⁷,
oder . . . . . °e,
u. s. w. u. s. w. (§ 72.)

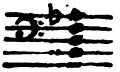
Der Zusammenklang . . . . . 

beruht entweder auf der Grundharmonie . . c e g
mit willkürlich erhöhter Terz, (§ 89)
oder auf . . . . . E g
mit eben so erniederter Quinte (§ 94)

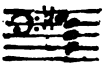
Die hier unter A.) erwähnten Gattungen harmonischer Mehrdeudigkeit wollen wir, im Gegensatz der folgenden, einfach harmonische Mehrdeutigkeit nennen.

B.) *Enharmonische Mehrdeutigkeit.*

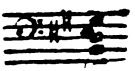
Wir haben aber, zweitens, gesehen, dass, durch Umbildung einer Harmonie, auch solche Zusammenklänge entstehen, deren Bestandtheile von denen einer ganz verschiedenen Grundharmonie, nur um einen enharmonischen Unterschied, und mithin gewissermasen nur dem Namen nach, verschieden sind, oder mit andern Worten, dass zwei verschiedene Grundharmonieen, durch Umgestaltungen, einander so ähnlich werden können, dass, in unserm temperirten Sisteme, die eine wie die andere klingt, obgleich deren einzelne Töne mit andern Namen benennt, und mit andern Noten geschrieben werden. Dies ist der Fall bei den in § 85 und 95, zum Theil auch bei den in § 94 vorläufig angeführten. Da z. B. der Ton as wie gis klingt, f wie eis, u. s. w. so klingt auch der Akkord [H d f as] wie [H d f gis], oder wie [H d eis gis], u. s. w.; (§ 85.)

als . . . . . 

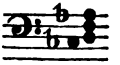
ist seine Grundharmonie . . . . . G^7,

als . . . . . 

ist sie . . . . . E^7,

als . . . . . 

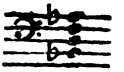
ist es . . . . . Cis^7,

als . . . . . 

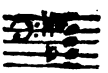
ist es . . . . . B^7.

Vergl. Fig. 120.

Eben so klingt der Akkord [B d f as] wie [B d f gis]; ein und derselbe Zusammenklang

kann daher sein (§ 95): bald . . . . 

und dann ist die Grundharmonie . . . . . B^7;

oder er ist . . . . . 

und dann ist seine Grundharmonie (§ 89) $^{\circ}e^7$,
oder (§ 94) . . . . . E^7.

Diese zweite Gattung harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, da sie auf enharmonischer Aehnlichkeit beruht: enharmonische Mehrdeutigkeit nennen.

Wir werden die vorstehend besprochenen Mehrdeutigkeiten in der Folge nicht nur als sehr wichtig, und an Aufschlüssen fruchtbar, sondern auch als ergiebige, unschätzbare Quelle harmonischen Reichthums, leichter harmonischer Wendungen, und wirkungsvoller Vielseitigkeit des harmonischen Gewebes kennen lernen.

V.) *Konsonirende, dissonirende Töne und Akkorde.*

§ 101.

Die Kunstlehrer pflegen die Gesammtheit aller Harmonieen einzutheilen in konsonirende, und dissonirende, zu teutsch: wohlklingende, und übelklingende Akkorde.

Obgleich ich von dieser ganzen gemeinüblichen Eintheilung nicht Viel halte, so will ich meinen Lesern doch wenigstens, gleichsam erzählend, referiren, welche Akkorde und Töne man konsonirend, welche dissonirend zu nennen pflegt.

Konsonirend nennt man eine Harmonie, in welcher nur sogenannte Konsonanzen oder konsonirende Töne erklingen; — dissonirend aber jeden Akkord, in welchem ein oder mehre sogenannte Dissonanzen oder dissonirende Töne enthalten sind.

Konsonanzen oder konsonirende Töne nennt man aber nur diejenigen, welche die Bestandtheile einer Dreiklangharmonie ausmachen; und demnach ist nur die Dreiklangharmonie eine konsonirende Tonverbindung, ein konsonirender Akkord; — dissonirend heisst hingegen jeder andere Ton,

und dissonirend ist mithin jeder Zusammenklang, in welchem sich irgend ein anderer Ton befindet, als der Grundton, dessen Terz, und die Grundquinte.

Um die eben beschriebene Eintheilung des gesammten Reiches der Töne, in konsonirende, und dissonirende, mit unserm bisherigen Unterschiede zwischen harmonischen, und harmoniefremden Tönen, zu vergleichen, mag folgendes Bild dienen:

Harmonische Töne	Grundton	*Konsonanzen;*
	dessen Terz	
	dessen Quinte	
	dessen Septime	*Dissonanzen.*
Harmoniefremd	jeder andere Ton	

Das heisst: Bestandtheile einer Grundharmonie, sind nur

der Grundton,
dessen Terz,
dessen Quinte, und
dessen Septime;

jeder in einem Zusammenklang etwa vorkommende andere Ton ist nicht Bestandtheil der Grundharmonie, mithin harmoniefremd. Bei der Eintheilung der Töne in konsonirende, und dissonirende, werden nun die drei ersten Arten von harmonischen Tönen,

der Grundton,
dessen Terz und
dessen Quinte

in die eine Klasse, unter dem Namen Konsonanzen, geordnet, und diesèr steht, unter dem Na-

men Dissonanzen, die andere Klasse gegenüber, welche a.) die vierte Gattung harmonischer Töne, die Septimen, so wie auch b.) sämmtliche harmoniefremde Töne, begreift.

Da die Klasse der Dissonanzen theils aus harmonischen, theils aus harmoniefremden Tönen besteht, so könnten die ersteren füglich harmonische Dissonanzen heissen, letztere aber harmoniefremde Dissonanzen. Statt dieser Namen ist es aber gebräuchlicher, jene wesentliche Dissonanzen, diese aber zufällige zu nennen.

§ 102.

Zuweilen kann man schon an dem Intervalle, welches ein Ton gegen einen andern bildet, an der Entfernung des einen von dem andern, erkennen, dass einer derselben ein dissonirender ist, und in sofern kann man gleichsam von dissonirenden, und konsonirenden Tonentfernungen sprechen.

Von zwei Tönen nämlich, welche gegeneinander irgend eine andere Tonentfernung bilden, als eine grosse, oder kleine Terz, Quarte, Quinte, oder Sexte, (die reine Oktave von selber mitverstanden) ist allemal wenigstens Einer kein Bestandtheil einer Dreiklangharmonie (§ 60, 61) und mithin ein dissonirender Ton. Denn man verlege die Töne, woraus ein Dreiklang besteht, auf alle mögliche Arten: nie werden zwei derselben eine Septime, eine Sekunde, oder irgend ein vermindertes, oder übermässiges Intervall gegen einander bilden, sondern immer nur grosse, oder kleine

Terzen, oder Sexten, und grosse, oder kleine Quarten, oder Quinten: und jeder Akkord, in welchem zwei Töne klingen, die irgend ein anderes Intervall gegeneinander bilden, ist allemal ein dissonirender.

Es ist aber nicht zu übersehen, dass das eben angegebene Kennzeichen ein blos negatives ist, und dass sich also nicht auch umgekehrt sagen lässt, zwei Töne, welche um eine grosse, oder kleine Terz, Sexte u. s. w. von einander abstehen, seien allemal beide Konsonanzen; denn z. B. in der ersten Verwechslung der Harmonie g^7 bilden der Basston B und der Ton f eine grosse oder reine Quinte, und doch ist dies f, als ursprüngliche Septime, dissonirend; und folglich kann man nicht im Allgemeinen sagen: „die Quinte ist keine „Dissonanz, sondern eine Konsonanz.“

Es lässt sich, fürs Zweite, aus der Entfernung zweier Töne von einander, noch weniger erkennen, welcher von beiden der dissonirende, oder ob nicht etwa gar beide Töne Dissonanzen sind. Man hüte sich daher, es für wörtlich wahr zu halten, wenn man — (freilich häufig genug!) sagen hört „ein Ton, welcher um eine über„mässige Quinte, oder Sekunde höher ist als der „andere, ist eine Dissonanz“, oder kurz: „die „übermässige Sekunde, oder Quinte, u. dgl. ist „eine Dissonanz.“ Man nehme nur, zum Beispiele, die Harmonie [As d f h]. Hier bildet die eigentliche Terz h gegen den Basston eine übermässige Sekunde; aber nicht diese übermässige Sekunde h, sondern der Bass selber ist der dissonirende Ton. — Man setze dieselbe Har-

monie in dritte Verwechslung: [f as h d], so bilden f und as eine kleine Terz, und hier sind beide Töne Dissonanzen, das f als Grundseptime, das as als kleine None des Grundtones.

Also nur in dieser Beschränkung und folglich nur so, wie wir den Satz auf Seite 248 ausgedrückt haben, ist er wahr.

§ 103.

Manche Tonlehrer nennen auch die Quinte des verminderten Dreiklangs dissonirend, und demnach den verminderten Dreiklang eine dissonirende Harmonie. Will man dies annehmen, so ist die im § 101 gegebene Bestimmung dahin abzuändern: Dissonanz ist jeder andere Ton als der Grundton, dessen Terz, und grosse Quinte: — und das in § 102 gegebene Kennzeichen folgender Gestalt auszudrücken: von zwei Tönen, welche gegen einander irgend ein anderes Intervall als eine grosse oder kleine Terz, oder Sexte, kleine Quarte, oder grosse Quinte, oder reine Oktave, (also eine Sekunde oder Septime, eine kleine Quinte, eine grosse Quarte, oder sonst irgend ein übermässiges, oder vermindertes Intervall) bilden, ist allemal Einer ein dissonirender Ton; — wobei übrigens auch wieder die, auf S. 249 bemerkten Einschränkungen nicht zu übersehen sind.

Noch Andere spinnen die Unterscheidung von Kon-, und Dissonanzen noch mehr ins Feine, und unterscheiden vollkommene, und unvollkommene Konsonanzen, und dergleichen Dissonanzen, und wieder alterirte

Dissonanzen, Hauptdissonanzen, Nebendissonanzen, Pseudokonsonanzen, Pseudodissonanzen, u. s. w. — und hadern dann wieder unter sich darüber, was in diese, was in jene Abtheilung und Unterabtheilung zu rechnen sei.

Doch ferne bleib' uns der Kelch, eingehen zu müssen in solche bodenlose Gelehrsamkeit! Denn glücklicherweise bedürfen wir ihrer in unserer Theorie nicht; indem wir auch nicht einen Einzigen, von allen Dissonanzen und nur von Dissonanzen geltenden Lehrsatz aufzustellen haben, — oder etwa von allen Konsonanzen und allein von solchen.

Wir könnten daher die ganze Unterscheidung von Kon-, und Dissonanzen füglich entbehren. Um indessen von der bis hierher auf dieselbe verwendeten Aufmerksamkeit doch einigen Vortheil zu haben, wollen wir sie wenigstens zur Bereicherung unseres Kunstwörterbuches benutzen, indem uns das Kunstwort Konsonanzen immerhin einen gemeinschaftlichen Namen darbietet für Grundnote, eigentliche Terz, und Quinte, — das Wort Dissonanz aber einen Namen für jeden Ton, welcher nicht der Grundton, nicht dessen Terz, und nicht Quinte desselben, sondern irgend etwas Anderes ist.

Anmerkung.

Unter allen meinen vom Gemeinüblichen abweichenden Ansichten, wird vielleicht Keine, auf den ersten Blick, auffallender erscheinen, Keine mehr einer Schutzrede und näheren Begründung bedürfen, als die, welche ich so eben über die renommirte Lehre von Kon- und Dissonanzen, auszusprechen gewagt. Ich bin dadurch wohl genöthigt, wenigstens mit einiger Ausführlichkeit zu beleuchten, in wie fern die Eintheilung des gesammten Reiches der Töne in zwei Klassen, genannt Konsonanzen, und Dissonanzen, I.) an sich selber in der Wesenheit der Sache gegründet, und II.) in wie fern sie von praktischem Nutzen ist.

I.) Was, fürs Erste, den Werth und Grund oder Ungrund der Distinktion an sich selber betrifft, so gereicht es derselben, gleich von Vorne herein, wenigstens

nicht zur Empfehlung, dass drei Arten von harmonischen Tönen, nämlich Grundton, Terz, und Quinte, die eine Klasse ausmachen, die vierte Art von harmonischen Tönen aber, nämlich die Septimen, in die andere Klasse verwiesen werden, und dort, vereint mit harmoniefremden Tönen aller Art, Eine Klasse bilden sollen, mit welchen sie doch auch nicht ein einziges wesentliches und unterscheidendes Kennzeichen gemein haben, als nur das negative, dass sie nicht Grundton, nicht Grundterz, und nicht Grundquinte sind.

Wollte einer z. B. um die Buchstaben unseres Alphabets in zwei Klassen zu theilen, in die eine die drei Selbstlauter A, E, und I, alle Buchstaben aber, die nicht A, nicht E, und nicht I sind, in die zweite Klasse werfen, so würde man mit Recht schon im Voraus einiges Mistrauen gegen den Werth solcher Klassifizirung hegen.

Geht man aber der Sache selbst näher auf den Grund, und frägt nach einem unterscheidenden Eintheilungsgrunde, nach einer bündigen Definition dessen, was unter Konsonanz, was unter Dissonanz, verstanden sein soll, — so findet man überall nur sehr unbefriedigende Antwort.

A.) Will man, wie Manche gethan, den Grund der Eintheilung in den grössern oder geringeren Grad des Wohlklingens setzen, und sagen: Konsonanz sei eine Tonverbindung die einen angenehmen, Dissonanz aber die, welche einen unangenehmen Eindruck auf uns mache, jene also Wohlklang, diese aber Uebelklang: so ist dies alles gradezu unwahr. Wär es wahr, dass Konsonanzen wohler klingen als Dissonanzen, so müsste ja eine Musik um so viel wohllautender sein, je mehr Konsonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und umgekehrt; und da, in der schönen Kunst des Wohlklanges, eigentlich Alles möglichst wohl, und nichts übel klingen soll, so müsste ein Tonstück, um möglichst kunstgemäs zu sein, möglichst wenige Dissonanzen enthalten. — Dem allen ist nun aber keineswegs also; vielmehr klingen sogenannte „Uebelklänge" im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl, und schon darum taugen also der erwähnte Eintheilgrund und die demselben entsprechende Begriffbestimmung nichts, indem sie auf durchaus unwahren Voraussetzungen beruhen.

Wären sie aber, nach dieser Beleuchtung, noch einer weiteren Prüfung werth, so würde ausserdem auch sogleich in die Augen fallen, dass ihr ganzes Wesen sich blos um das Mehr oder Weniger dreht, welches schon seiner Natur nach nicht dazu taugt, eine feste Grenzlinie zu ziehen. Denn ich mögte doch wohl den Diktator sehen, der aufträte und die Grenze absteckte, wo das mehr Wohlklingende aufhöre, und das minder Wohlklingende anfange, — welche Tonverbindungen als diesseit, welche als jenseit der Grenze liegend gelten sollen?

B.) Nicht viel stichhaltiger, als der Eintheilgrund und die Begriffbestimmung, welche wir so eben geprüft, sind diejeni-

gen, welche sich auf mathematische Berechnung der Schwingungs-Verhältnisse gründen. — Konsonirend, lehret man, seien zwei Töne, wenn sie in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, in einfacheren Verhältnissen stehen; die aber, deren Geschwindigkeiten gegeneinander durch verwikkeltere Brüche ausgedrückt werden, heissen dissonirend. Das einfachste Verhältnis sei 1 : 1, — nach diesem 1 : 2, — dann 2 : 3; — immer weniger einfach und also immer weniger konsonirend, d. h. mehr dissonirend, seien die Verhältnisse 3:4, 4:5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, u. s. w. — Die Grenze zwischen Konsoniren, und Dissoniren, liege aber (so wird am gewöhnlichsten angenommen) bei 7; Alles was diesseit solcher Grenze liege, heisse Konsonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz, und ein dissonirender Akkord sei jeder, in welchem Töne erklingen, die in einem minder einfachen Verhältnisse gegeneinander stehen.

Auch bei dieser Grenzbestimmung, (welche übrigens mit der des § 103 zusammentrifft, und jedenfalls auch unter den dort angedeuteten Beschränkungen verstanden werden müsste) soll sich, wie man sieht, Alles nur um das Mehr oder Weniger drehen, und die Grenze zwischen Konsonirend und Dissonirend, ist, als bei 7 liegend, rein willkürlich angenommen; denn da in einer steten Progression ein fixer Punkt jederzeit nur willkürlich angenommen werden kann, so ist es auch eine Willkür, in der stetigen Proportionalreihe 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, u. s. w., nun grade die Zahl 7 als Grenze anzunehmen. Auch hier beruht also die Unterscheidung auf Willkür, und es kann zwar Keinem gewehrt werden, wenn es ihm gefällt, die Tonverhältnisse dies-, und jenseit der willkürlich angenommenen Grenze, durch eigene Kunstnamen von einander zu unterscheiden, und dazu die Ausdrücke Konsonanzen und Dissonanzen zu wählen; allein ein in der Natur der Sache liegender Grund, warum die Verhältnisse bisgrade zu diesem Grenzpunkte, eine zusammengehörige Klasse bilden, und den jenseit liegenden entgegengesetzt werden und warum sie grade bis dahin konsonirend oder wohlklingend, von da an aber dissonirend oder übelklingend heissen sollen, ist doch nirgend vorhanden. Eben darum ist es denn auch nicht zu verwundern, dass die Gelehrten noch gar nicht darüber einig sind, ob die Grenze, wie oben vorausgesetzt worden, bei 7, oder wo anders liege, sondern seit Jahrhunderten darüber hadern, ob dies oder jenes Intervall dies-, oder jenseit der Grenze liege, oder mit andern Worten: ob die Grenze dies-, oder jenseit dieses oder jenes, mehr oder weniger dis- oder konsonirenden Intervalles abzustecken sei. (§ 103.)

C.) Wieder andere Theoristen suchen den Eintheil- und Unterscheidegrund von Kon- und Dissonanzen in der Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung der Letzteren; und so findet man in angesehenen Lehrbüchern die Begriffbestimmung: Dissonanz sei ein Intervall, welches vorbereitet und aufgelöset

werden müsse. — Ich will nicht Viel daraus machen, dass hier die Behandlungsart welche die Sache erfodert, als Definition derselben verzollt wird, grade als wollte Einer etwa einen Katharr so definiren: es sei ein Uebel, welches aufgelöst werden müsse. — Allein, wenn man auch darüber hinausgehen, und die Sache blos von der praktischen Seite betrachten, blos nach der materiellen Wahrheit der dabei zu Grunde gelegten Voraussetzungen fragen will, so findet man diese theils an sich falsch, theils unrichtig aufgefasst, und deshalb die in der Definition angegebenen Merkmale 1.) theils unwahr, theils 2.) nicht unterscheidend.

1.) Dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, ist nicht wahr. Die Nothwendigkeit der Vorbereitung ist nicht allen Dissonanzen gemein, folglich als Merkmal in der Begriffbestimmung unwahr. Freilich können manche Dissonanzen gar nicht, manche andere nicht leicht, frei eintreten: allein wieder andere, und zwar sehr viele, hört man überall unvorbereitet eintreten. Ohne hier eine vollständige Erörterung dieser Wahrheit zu liefern, erinnere ich nur

a) an die, wenigstens heut zu Tag nicht leicht mehr bezweifelte Eintrittfreiheit der Septime der Dominantharmonie, worüber in der alsbald folgenden Lehre von der Vorbereitung das Nähere, —

b) an die ebendaselbst erwähnte freie Einführung mancher Nebenseptimen, —

c) an durchgehende oder Wechselnoten, welche ja doch wohl nicht Konsonanzen, folglich Dissonanzen sind, wozu sie denn auch namentlich Kirnberger (K. d. r. S, 1 B. 11 Abschn. bei II, S. 213 u. f.) ausdrücklich rechnet.

All diese, keiner Vorbereitung bedürfenden Töne wären, der befraglichen Definition zufolge, keine Dissonanzen, folglich Konsonanzen — !

Wenn hiernach die Unfreiheit des Eintrittes nicht mit Wahrheit als Merkmal in die Definition des Begriffes aufgenommen werden kann, so ist es auch

2.) freilich wahr, dass Dissonanzen aufgelöset werden müssen, oder eigentlicher, dass sie in gewissen Fällen an eine gewisse bestimmte Fortschreitung gebunden sind; allein es ist dies kein unterscheidendes Merkmal, indem bekanntlich auch manche konsonirende Töne keine freie Fortschreitung haben, z. B. das Subsemitonium als Terz der Hauptseptenharmonie, u. a. m.

Sonach erscheint also auch die auf die Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung gegründete Unterscheidung von Kon- und Dissonanzen unbündig, und die sich darauf beziehende Definition theils zu eng, theils zu weit. Und nach diesem allen zeigt sich die ganze Klassifikation der Zusammenklänge in kon-, und dissonirende, nirgend in der Natur und Wesenheit der Sache gegründet, und insbesondere ist durch die letztere Betrachtung, *C.*) bis hieher, auch zugleich

II.) der praktische Nutzen dieser Unterscheidung gewürdigt: denn wozu dient die Klassification der Töne in kon- und dissonirende, wenn sich, wie wir schon vorstehend bei C.) angeführt, keine, für die eine oder die andere ganze Klasse und nur für sie, geltende Regel aufstellen lässt, wenn die Regeln von Vorbereitung und Auflösung, welche man für die Klasse der Dissonanzen aufstellt, theils nicht von allen Dissonanzen, und theils nicht von Dissonanzen allein, sondern auch von Konsonanzen gelten? Ja, wenn sich nicht einmal eine bündige Definition und Abgrenzung von Kon- und Dissonanz aufstellen lässt! Es ist vielmehr nach diesem Allen offenbar, dass das Dis- und Konsonanzenwesen in unsere Kunsttheorie unendlich mehr Verwirrung und nichtigen Streit, als Nutzen bringt.

Ja, beim rechten Lichte betrachtet — worauf reduzirt sich denn der Gebrauch, den Andere, die Bekenner jener Lehre selbst, davon machen? Darauf, dass sie die Regel aufstellen können: Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden, ausgenommen die, welche nicht vorbereitet zu werden brauchen. — (S. z. B. Marpurgs Generalb. II. 2 Absch. 5. Abs. S. 151 u. f.) Das heisst also: Alle Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen, müssen vorbereitet werden. — Oder, um mich Marpurgs eigener Worte zu bedienen: „Die „Dissonanzen kommen in zwey Fällen unvorbereitet „zum Vorschein

„α) wenn man eine Dissonanz in die andere auflöset.

„β.) wenn man gerade weg aus einer Consonanz in eine Dissonanz gehet."

Da nun aber vor jeder Dissonanz allemal entweder eine andere Dissonanz, oder eine Konsonanz vorhergeht, und in beiden Fällen die Dissonanz unvorbereitet zum Vorschein kommen darf, so heisst dies ja grade zu, sie dürfe in allen Fällen unvorbereitet erscheinen, was ich nicht behaupten mögte.

—

Schliesslich auch noch ein Wort über die Beschränkung des § 102. — Es ist ordentlich unbegreiflich, wie die Tonlehrer auf die wunderliche Idee gerathen mogten, eine Eintheilung der Intervalle in kon-, und dissonirende, nach Tonentfernungen, namentlich nach dem Intervalle welches ein Ton gegen den jeweiligen Basston bildet, und mithin nach den Ziffern, womit sie im Generalbass bezeichnet werden, aufzustellen. Es ist unverantwortlich, wie arge Verwirrung sie dadurch in die Theorie gebracht, wie viel unnöthigen Schweis sie sich und Anderen ausgepresst haben; und dagegen fast komisch anzusehen, wie erbittert sie oft gegeneinander streiten, ob dieses oder jenes Intervall dissonnire, oder konsonire. — Wären sie sich dessen, worüber sie streiten, klar bewusst, so hätten Kontroversen solchen Schlages gar nicht, wenigstens so, wie sie geführt wurden, nicht entstehen können, und z. B. die berüchtigte nichtswürdige und inhaltlose, selbst heut zu Tage noch nicht ganz ausgestorbene

Kontroverse über das Kon-, oder Dissoniren der Quarte, hätte sich von selber aufgelöst, in die einfache Bemerkung, dass freilich jede Note dissonirt, welche vom Grundton an gerechnet die vierte ist, dass aber nicht jede im Generalbass mit 4 angezeigte Note, nicht jeder vierte Ton vom Basstone, darum auch der vierte vom Grundtone ist, und bald eine Kon-, bald eine Dissonanz sein kann. So aber, wo die gelehrten Streiter immer nur auf die Generalbass-Ziffern sahen, konnte freilich Jeder seinem Gegner leicht einen Fall aufweisen, wo eine mit 4 bezifferte Note eine Konsonanz, — oder wo sie eine Dissonanz war; und daraus, dass z. B. in Fig. 138 die 4 und 6 Dissonanzen sind, konnte man einen allgemeinen Beweis schöpfen wollen, der Quartsextakkord sei ein dissonirender Akkord, und ein Albrechtsberger konnte, (Anw. z. Comp. 2 Kap.) ohne Zweifel mit recht frommer Ueberzeugung, schreiben: „Einige Tonlehrer zählen die reine Quarte mit der kleinen „oder grossen Sexte, und reinen Oktave begleitet, desswegen unter die Consonanzen, weil sie von der zweyten Verkehrung eines vollkommenen Accordes herstammt; einige „desswegen, weil sie im vollkommenen Accorde oben liegt, „z. B. [c e g c]. Man nenne sie nach Belieben! in meinen „Ohren bleibt sie immer eine Dissonanz. Es gäbe der Ursachen mehr als eine, dieses zu behaupten.“ — !

Selbst diejenigen Theoristen, welche verständig genug sind, einzusehen, dass eine Quarte bald eine Kon-, bald eine Dissonanz sein kann, verwirren sich doch in ganz wunderlichen Bestimmungen, wenn sie angeben wollen, wann sie denn als konsonirend, wann als dissonirend zu betrachten sei. So lehrt z. B. Kirnberger (K. d. r. S. I. 4. Abschnitt, S. 54.) vom konsonirenden Quartsexten-Akkorde: „Man kann diesem Accord die kleine Terz beyfügen, welche „die kleine Septime seines Grundtones ist, die zum Dreyklange gesetzt werden kann, wenn der Bass alsdann vier „Töne über sich im Dreyklang steiget, wie hier (Fig. 139 *i*, *k*) „bei * zu sehen ist.“ — Wer sieht nun aber nicht, dass dies Kennzeichen — auch abgesehen von seiner Richtigkeit oder Unrichtigkeit — schon an sich selbst kein Kennzeichen ist, indem es immer erst die Frage übrig lässt: Wann kann denn aber dem Quartsextakkord eine kleine Terz beigefügt werden? — und soll die Antwort etwa heissen: es kann geschehen, wenn der Quartsextakkord nicht dissonirend ist — ? — Für's Andere ist das Kennzeichen auch unwahr und trügerisch: denn es ist zwar freilich wahr, dass jeder Quartsextakkord, welcher durch Beifügung der eigentlichen Septime erst in einen dissonirenden Terzquartsextakkord verwandelt werden kann, ein konsonirender Quartsextakkord ist: höchst unwahr aber ist es, dass jeder konsonirende Quartsextakkord solche Hinzufügung ertrage. Man versuche es nur z. B. bei Fig. 139 *l*, *m*.

Auch hier sieht man wieder recht deutlich, wie Kirnberger, weil er in Fig. 139 *i* einen konsonirenden Quartsextakkord entdeckte, welcher sich durch Beifügung der klei-

nen Terz vom Basston in einen dissonirenden Terzquartakkord verwandeln lies, alsbald den vorlauten Lehrsatz aussprach: man könne dem konsonirenden Quartsextakkorde die kleine Terz beifügen, — und die Möglichkeit solcher Hinfügung sogar als Kennzeichen des Konsonirens aufstellte!

„Ein anderes Kennzeichen" des konsonirenden Quartsextenakkordes, fährt Kirnberger fort, „ist dieses, dass man „darin die Quinte nicht anstatt der Sexte nehmen kann, „welches aber bei dem dissonirenden Quart-Sexten-Akkord „angeht. Beides wird durch nachstehende Beispiele (Fig. 140) „deutlich. — Bei α gieng es auf keinerley Weise an, die „Quinte des Basses zur Quarte oder Sexte zu nehmen, wie „hingegen bei β, wo die Quarte nur ein Vorhalt und dis„sonirend ist, geschieht." — Auch hier hatte Kirnberger bemerkt, dass der Akkord bei *k*, welchen er für einen dissonirenden Quartsextakkord hält, statt der Sexte $\bar{\mathrm{e}}$, die Quinte $\bar{\mathrm{d}}$ gesetzt werden konnte, wie bei *l*: (wodurch aber freilich ein ganz anderer Akkord, nämlich $\mathfrak{G}^7$, mit $\bar{\mathrm{c}}$ Vorhalt vor der Terz $\bar{\mathrm{h}}$, entsteht); und alsbald sprach er es als Grundsatz und Kennzeichen aus, im dissonirenden Quartsextakkorde könne die Quinte statt der Sexte gesetzt werden, im konsonirenden aber nicht. — Wer sieht nicht, dass es um dieses Kennzeichen sogar noch übler steht, als um das zuersterwähnte.

Auf das angebliche Dissoniren des Quartsextakkordes bei *k* komme ich übrigens, bei Gelegenheit der Lehre vom Erscheinen der tonischen Harmonie in Quartsextenlage, noch einmal zurück.

IV.) *Vorbereitung.*

A.) *Ueberhaupt.*

§ 104.

Es war uns schon bei Durchgehung der Grundharmonieen und ihrer Umgestaltungen aufgefallen, dass gewisse Töne, und zwar namentlich manche Dissonanzen, dem Gehöre merklich rauh und fast unangenehm auffielen: z. B. Nebenseptimen, vorzüglich die grosse (S. 197), die None bei mitklingendem Grundtone (S. 219), u. a. m. Wir fanden aber auch, dass solche Zusammenklänge, je nachdem sie angebracht waren, doch auch wie-

der ganz und gar nicht übel klangen, und dass z. B. die Nebenvierklänge $\mathfrak{F}^7$ und e^7 in der Art wie sie in Fig. 147 *i* angebracht und behandelt sind, dem Ohre nicht mehr anstössig sind.

Man sieht daraus, dass es eine Art giebt, das Ohr, durch eine eigene vorsichtige Behandlung solcher Töne, gleichsam zu versöhnen, oder, wenn ich so sagen darf, sie dem Gehör auf gute Art beizubringen. Untersuchen wir näher, worin solche eigene Behandlung eigentlich besteht, so finden wir sie darin, dass man der Stimme, welche solchen Ton angeben soll, eben diesen Ton schon bei der unmittelbar vorhergehenden Harmonie in den Mund legt.

Dies Vorherhörenlassen des Tones nennt man: den Ton vorbereiten, oder, sofern der vorzubereitende Ton ein dissonirender, eine Dissonanz ist: die Dissonanz vorbereiten. Eigentlicher zu reden ist es nicht sowohl eine Vorbereitung des Tones, als ein Vorbereiten des Gehöres auf denselben.

Der Ton selbst, so lang er vorbereitend erklingt, heisst Vorbereitungs-Ton, oder kurzweg die Vorbereitung.

Den Augenblick, wo der Zusammenklang, auf den das Gehör vorbereitet worden, eintritt, wo die Harmonie, bei welcher der Ton sonst herbe klingen würde, angeschlagen wird, nennt man den Anschlag.

In Fig. 146 *i* heisst das erste $\bar{e}$ die Vorbereitung; im folgenden Takte aber tritt der Anschlag ein, und nun ist das $\bar{e}$ dissonirend.

B.) *Welche Töne bedürfen Vorbereitung?*

§ 105.

1.) Manche Septimen.

Aus dem angegebenen Zwecke der Vorbereitung ergiebt sich, dass nur diejenigen Töne einer solchen bedürfen, deren Auftreten dem Gehöre hart und rauh klingt; und je mehr, oder weniger dies Letztere der Fall ist, desto mehr, oder weniger ist auch eine Vorbereitung derselben nöthig. Hieraus muss sich die Beantwortung der Frage: welche Töne einer Vorbereitung bedürfen? von selbst ergeben.

Was nämlich zuerst die Septimen, und zwar

a) die grosse Septime betrifft, so ist deren jedesmalige Vorbereitung ziemlich unbedingt nothwendig; denn nicht leicht wüsst ich mir einen Fall zu denken, wo das unvorbereitete Einführen eines grossen Vierklanges das Gehör nicht beleidigte.

b) Andere Nebenseptimen hingegen duldet unser Gehör nicht selten auch unvorbereitet, und findet Gefallen daran. Einige Beispiele, von gediegensten Tonsetzern, enthalten Fig. 141 bis 143.

Insbesondere bedarf die Septime des Vierklangs mit erhöhter Terz, durchaus keiner Vorbereitung, wie die Beispiele der Notentafel S. 229 hinlänglich zeigen.

c) Vollends die Hauptseptime bedarf überall keiner Vorbereitung, wie, unter vielen anderen, überall vorkommenden Beispielen, auch aus Fig. 144 *i* — *m* zu ersehen ist.

§ 106.

2.) Manche harmoniefremde Töne.

Wir haben ferner bemerkt, dass auch manche harmoniefremde Töne dem Gehöre zuweilen herbe klangen. Namentlich bemerkten wir dies auch von der selbständig beigefügten None, wenn der Grundton selber mitgehört wird.

Diese Härte der None kann denn ebenfalls durch Vorbereitung derselben gemildert werden, wie dies in Fig. 103 T. 1, 2, 4, 5 geschehen ist.

Dass jedoch auch diese Vorbereitung nicht unbedingt nothwendig ist, beweisen schon eben dort der 3te und 6te Takt: so wie Fig. 104 bis 109, wo überall die beigefügte None, bei mitklingendem Grundtone, zum Theil sehr ausdruckvoll, unvorbereitet eintritt.

In wiefern, in Ansehung anderer harmoniefremder Töne, eine Vorbereitung nöthig, oder nützlich ist, werden wir bei der näheren Erörterung der Lehre von solchen Tönen erwähnt finden.

Man kann diejenigen Töne, welche keiner Vorbereitung bedürfen, welche ohne Vorbereitung, oder, wie man es zu nennen pflegt, frei eintreten können, frei in Ansehung des Eintrittes, diejenigen aber, deren Auftreten einer Vorbereitung bedarf, in ähnlicher Beziehung unfrei nennen.

§ 107.

Da, dem Vorstehenden zufolge, die Töne, welchen eine Vorbereitung nöthig oder nützlich ist, entweder Septimen, oder harmoniefrem-

de Töne, mithin allemal Dissonanzen sind, so kann man sagen, nur dissonirende Töne seien in Ansehung des Eintrittes unfrei, und Vorbereitungs bedürftig.

Nicht aber lässt sich, umgekehrt, sagen, jede Dissonanz müsse vorbereitet werden, denn davon haben wir das Gegentheil schon in §. 5 und 6 genugsam gesehen, und werden es bei der Lehre von durchgehenden Tönen noch häufiger finden.

Ja, wir werden sogar in der Folge etwas kennen lernen, was einer Vorbereitung konsonirender Töne nicht ganz unähnlich sieht.

Anmerkung.

Die Theoristen haben die Regel aufgestellt: alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden. Auch diese Regel ist offenbar auf dieselbe Weise entstanden, wie mehrere schon in früheren Anmerkungen berührte. Man bemerkte, dass mehre Töne aus der Klasse, welche man Dissonanzen nannte, einer Vorbereitung bedürfen: und gleich hatte man die Regel fertig: alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden.

Dass diese Regel falsch ist, geht schon aus den vorstehend zahlreich angeführten Beispielen hinreichend und handgreiflich hervor; und nur mit Wenigem will ich auf Einiges noch besonders aufmerksam machen.

Was zuerst die Hauptseptime angeht, so bezweifelt eigentlich kein Mensch mehr, dass dieselbe überall und in jedem Style frei eintreten könne. Dessen ungeachtet bleibt in den Theorieen der Lehrsatz ordentlich stereotypisch aufgestellt: „Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden"; und weil solcher Lehrsatz nun einmal dasteht, und weil die Hauptseptime einmal den Namen Dissonanz trägt, so muss sie sich denn auch unter die vorbereitungsbedürftigen Intervalle rechnen lassen. Mögen dann einem solchen Theoretiker auch noch so viele Beispiele vorkommen, wo eine Hauptseptime, ohne den geringsten Uebelstand, frei eintritt, so hat er, aus Scheu vor der einmal aufgestellten Regel, dem Gebilde seiner eigenen Hände, — doch nicht das Herz, solche Freiheit auszuspreehen, sondern krümmt und windet und dreht sich lieber so lang, bis er so eine elliptische oder katachrestische Vorbereitung heraus, oder vielmehr hinein gefunden hat, d. h. eine Auflösung bei welcher die Auflösung — unterbleibt (S. Türk's Anw. z. Generalbasssp. § 47 —) oder etwa einer Vorbereitung des konsonirenden *termini* der Dissonanz. (!) So findet z. B. Kirnberger, in s. K. d. r. S. (I. Bd. 3. Abschn. S. 32, 4. Abschn. S. 65, und

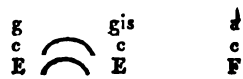
5. Abschn. S. 89) in den oben angeführten Figuren 144 *i*, *k*, *l*, eine Vorbereitung der Septime $\bar{f}$, in dem vorherliegenden $\bar{e}$ oder e, — eine Vorbereitung, welche allen, von allen Theoristen aufgestellten Begriffen und Regeln von Vorbereitung strack zuwiderliefe, wo das dissonirende $\bar{f}$ auf dem leichten Takttheil, und zwar gleich als dissonirend, und mithin nicht vorbereitet, eintritt, und auf dem schweren sich auflöset! —

Wie viel vernünftiger wäre es aber, statt solcher elenden, mühevollen Behelfe und Ausflüchte, lieber offen zu erkennen, dass die Regel, alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden, unrichtig ist.

Man erwiedere mir auch nicht die verbrauchte Phrase: das Gebot der Vorbereitung aller Septimen gelte für den strengen Styl, für den freien aber die Lizenz des freien Eintrittes. — Nachdem ich mich über die technische Unterscheidung der Style einmal ausgesprochen (S. 236, f.), glaube ich, auf Einwendungen dieser Gattung nicht nochmal antworten zu müssen.

Dass eben so, wie die Hauptseptime, auch manche Nebenseptimen ohne Uebelstand frei eintreten können, ist aus den bereits in § 106 angeführten Beispielen ersichtlich.

Ein Gleiches zeigt sich auch in Ansehung harmoniefremder Töne. Als Beispiel deute ich nur auf die Figuren 104 bis 109, woselbst Nonen, selbst bei miterklingendem Grundton, und zum Theil selbst in Werken sogenannten strengen, ja Kirchen-Styls, frei eintreten; so wie es denn auch noch Niemanden eingefallen ist, durchgehende, oder sogenannte Wechselnoten, welche doch wahrlich nicht konsonirende, sondern dissonirende Töne sind, in irgend einem Styl anstössig zu finden. — Eben so unverfänglich ist gewiss auch das unvorbereitete Erscheinen der übermässigen Quinte in folgendem Beispiel, u. a m.



Wenn endlich die Tonlehrer die Nothwendigkeit der Vorbereitung nicht nur von jeder wirklichen Septime, sondern überhaupt von jeder Note aussprechen, welche ein Generalbass mit 7 bezeichnet wird, d. h. von jeder, welche nun eben auf der siebenten Stufe, vom Basston an gezählt, steht, so ist auch dieser, so unverständig ausgesprochene Lehrsatz, leicht durch Fig. 145, und hundert andere, zu widerlegen, woselbst es keinem Vernünftigen einfallen wird, die Septime $\bar{c}$ vorzubereiten. (Vergl. S. 255 unten.)

C.) *Vollkommene, unvollkommene Vorbereitung.*

§ 108.

Die Vorbereitung ist **bald mehr, bald minder vollkommen.** Vollkommen ist sie, wenn sie

1.) in der nämlichen Tonhöhe,
2.) in derselben Stimme,
3.) gebunden,
4.) hinlänglich lange,
5.) durch einen harmonisch geltenden Ton, und
6.) auf leichter Zeit geschieht.

Wir wollen diese Erfodernisse der Reihe nach näher durchgehen, jedoch hier nur erst in Beziehung auf die Vorbereitung **der Septimen,** indem wir bei der Lehre von harmoniefremden Tönen auch die von deren Vorbereitung eigens behandeln werden.

§. 109.

1.) Vorbereitungsweise der Septimen.

1.) Die Vorbereitungsnote muss **in derselben Tonhöhe oder Oktave** gelegen haben, in welcher der Ton dissonirend auftritt, wie dies in Fig. 146 *i* der Fall ist. Eine Vorbereitung, bei welcher dies anders wäre, würde wenigstens eine nur sehr unvollkommene Vorbereitung heissen können, wie z. B. bei *k*, woselbst die eigentliche grosse Septime $\bar{c}$ nicht in eben dieser Lage, nicht in der zweigestrichenen Oktave, sondern in der dreigestrichenen vorbereitet ist, wo also nicht eben das $\bar{\bar{c}}$, welches hernach als grosse Septime gehört wird, vorhergelegen hat, sondern das hö-

here $\bar{e}$. — Eben solche Unvollkommenheit findet sich auch im folgenden Takte, wo zwar $\bar{d}$, aber nicht $\bar{\bar{d}}$ vorherlag. Vergleiche auch *m*.

§ 110.

2.) Die Vorbereitung soll durch die nämliche Stimme geschehen, oder mit andern Worten: die Vorbereitungs-Note muss in derselben Stimme gelegen haben, welche, beim Eintreten der folgenden Harmonie, die Dissonanz angeben soll. Eine Vorbereitung, wobei die Vorbereitungsnote von einer anderen Stimme angegeben würde, wie bei 146 *l*, wo, bevor $\bar{e}$ als eigentliche Septime in der Oberstimme gehört wird, zwar eben dies $\bar{e}$ schon in der zweiten gehört worden, aber doch immer nicht in eben der, aus deren Munde es hernach als Septime erklingt — eine Vorbereitung wie diese, oder wie bei *m*, wäre wenigstens gewiss minder vollkommen als die bei *i*.

§ 111.

3.) Die Vorbereitung äussert ihre lindernde Wirkung erst dann in vollem Mase, wenn der dissonirende Ton in dem Augenblick, wo er dissonirend wird, nicht selber erst von neuem, und somit nicht zugleich mit den Intervallen der neu auftretenden Harmonie, angeschlagen, sondern vielmehr nur fortgehalten, oder, wie man es nennt, an den vorbereitenden Ton gebunden wird, wie bei *i*; welches bald, wie hier durch Aneinanderbinden zweier gleichnamigen Noten mittels eines Bindebogens geschieht, bald auch unter anderen Notengestaltungen.

Solche gebunden aufgeführte Töne werden häufig kurzweg Bindungen, oder Ligaturen genannt; und von einem Tonstück, in welchem alle Dissonanzen mittels Bindungen vorbereitet sind, pflegt man dann zu sagen: es sei im — gebundenen Style geschrieben.

Man findet indessen häufig auch Vorbereitungen, welche nicht gebunden geschehen. Bei 146 *n* ist die Septime von ihrer Vorbereitung sogar durch Pausen getrennt.

Auch in Singstimmen werden vorbereitete Töne nicht selten ungebunden aufgeführt, wenn es nöthig wird, auf dem Anschlag eine neue Silbe aussprechen zu lassen, z. B. bei *o*.

§ 112.

4.) Die Vorbereitung muss, um ihre ganze Wirkung zu erreichen, auch lang genug dauern; der vorbereitende Ton muss, wie man es zu nennen pflegt, lang genug vorhergelegen haben, weil eine Note von nur sehr kurzer Dauer das Gehör, natürlicher Weise, nicht eben so vollkommen vorbereiten kann, als eine länger anhaltende. Man nimmt gewöhnlich an, die Vorbereitung solle eben so lang sein, als der Anschlag, wie in 146 bei *i* u. a. m.

Dass jedoch auch sehr kurze Vorbereitungstöne die Härte des Anschlages schon mildern, beweiset unter Anderen 146 *p*, worin das $\bar{e}$ der Oberstimme, obgleich nur durch eine kurze Achtelnote vorbereitet, doch schon weit weniger hart anstösst als bei *q*.

§ 113.

5.) In allen angeführten Beispielen ist die Vor bereitungsnote allemal ein harmonisch gelten des Intervall. Eine Vorbereitung einer Septim durch einen harmoniefremden Ton kann, der Na tur der Sache nach, gar nicht wohl gedacht wer den, und eben darum auch durch keine Diss nanz, es wäre denn etwa so, wie in Fig. 147 *i* wo die Hauptseptime als None vorhergelegen hat — oder bei *k*.

Wenn aber unsere Tonlehrer als allgemeine Rege aufstellen: eine Dissonanz könne überhaupt nu durch eine Konsonanz vorbereitet werden, so leh ren sie etwas gradezu Unwahres, wie wir theils a den letztangeführten Beispielen gesehen haben theils auch in der Lehre von Vorbereitung de Vorhalte noch häufiger finden werden.

Aus dem Gesagten ergiebt sich übrigens, das eine Septime in der Regel nur dann vorbereite werden kann, wenn dem Vierklang eine Harmo nie vorhergeht, unter deren Bestandtheilen ebe dieser Ton befindlich ist, und dass also ein Vier klang, dessen Septime einer Vorbereitung bedarf nicht nach einer Harmonie folgen kann, in wel cher dieser Ton nicht enthalten ist.

§ 114.

6.) Die Vorbereitung einer Septime ist an befriedigendsten, wenn sie auf leichterer Zei geschieht als der Anschlag, so dass der Anschla der Septime auf schwerer Zeit, und also, sofer sie gebunden (§ 111) erscheint, in der Gestal einer Synkope erfolgt, wie in Fig. 148 *i*.

Was wir hier von leichten, und schweren Takttheilen beobachten, gilt eben so auch von schweren, und leichten Takten und Taktpaaren. (§. 103.) So sind z. B. in dem, unter Fig. 148 *k* abgebildeten, achttaktigen Perioden, die Nebenvierklänge auf dem 4ten Takt, als dem leichteren Theile der ersten Hälfte des Perioden, vorbereitet. Der solchergestalt vorbereitete Nebenvierklang tritt dann mit dem Anfang des 5ten Taktes, welcher der schwerste der zweiten Hälfte des Perioden ist, ein, und löst sich mit dem leichteren 6ten Takte auf.

Weit weniger wird das Gehör befriedigt durch Vorbereitungen, bei welchen das umgekehrte Verhältnis des rhythmischen Gewichtes statt findet, wie z. B. Fig. 148 *l* und 149.

Gradezu verwerflich sind indessen solche Vorbereitungen nicht zu nennen. Denn dass wenigstens die minder herben Septimen auch auf solche Art nicht eben unangenehm klingen, zeigt Fig. 150, wo die auf dem letzten Takttheile vorkommende Nebenseptime $\bar{c}$, auf schwererer Zeit, nämlich im ersten und zweiten Takttheile, vorbereitet ist, und auf leichter Zeit als Septime erscheint. Ein Gleiches findet man bei 151 — 153.

§ 115.

In manchen Fällen ist es auch sogar an sich selber unthunlich, dies rhythmische Verhältnis zu beobachten: nämlich wenn mehre Vierklänge unmittelbar aufeinander folgen. Denn hier fällt

Bei gradem Rhythmus, abwechselnd allemal eine Septime auf schwere, die andere aber auf leichte Zeit. Fig. 154 bis 163.

Bei ungrader Zeiteintheilung hingegen, z. B. wenn man im $\frac{3}{4}$-Takt eine Reihe von mehren Vierklängen auf eben so viele Takttheile vertheilt, fallen sogar allemal zwei auf leichte und nur eine auf schwere Zeit, Fig. 164 *i*, (Vgl S. 100,) welches immer sehr unbefriedigend klingt. Wenn man daher in solchen Taktarten solche Reihen anbringen will, so geschieht es füglicher in der Art, dass man nicht sowohl auf jedem der ungrad gruppirten Takttheile einen Vierklang anbringt, wie bei *i*, sondern lieber auf jeder grösseren graden Zeitgruppe, wie bei *k*, *l*, oder auf jeder kleineren, wie bei *m*, oder dass man die ungraden Zeitgruppen in zwei ungleiche Hälften theilt, wie bei *n* oder *o*.

§ 116.

Der Umstand, dass, bei Vertheilung solcher Reihen auf grad oder ungrade gruppirte Zeiten, allemal wenigstens eine, wo nicht zweie, auf leichte Zeit fallen, ist freilich gewissermasen ein Uebelstand; doch lassen sich auch solche Septimenreihen durch zweckmäsige Behandlung noch begütigen.

Diese Behandlung besteht fürs Erste darin, dass man wenigstens die erste Septime der Reihe regelmässig, d. h. auf leichter Zeit vorbereitet, und auf schwerer auftreten lässt, und wo möglich auch die letzte, wie in Fig. 154 *i*, 155, 56, 57. (Das Widerspiel hiervon enthält Fig. 154 *k*, 158.) In Fig. 160 ist zwar nicht der erste Vierklang, aber doch der erste Nebenvierklang, auf leichter Zeit vorbereitet und auf schwerer angeschlagen. In 161 fühlt sich der 3te Takt schwerer als der zweite und vierte.

Das zweite Linderungsmittel besteht darin, dass man diejenige Septime, welche das Loos trifft, auf leichte Zeit zu fallen, nicht gern in die Oberstimme, oder sonst in eine vorstechende Stimme legt, sondern lieber in eine Nebenstimme versteckt, wie auch dies bei 154 *i*, 156, 158 beobachtet ist, nicht aber in 155, 157, 159, 160, 163.

Endlich suche man, solche Reihen womöglich so einzurichten, dass nie ein grosser Vierklang auf leichte Zeit zu stehen komme, oder, wenn es ja geschieht, wenigstens auf eine, durch rhythmische Rückung, wie in 164 *o*, oder sonst, vorgehobene.

§ 117.

Das Übelste bei solchen Reihen, bei graden sowohl als ungraden, ist aber, dass zuweilen sogar zwei grosse Vierklänge unmittelbar nach einander folgen; wo dann natürlich nicht beide auf gleich schwere Zeit fallen können, sondern allemal Einer auf leichte Zeit fällt, z. B. 154, Takt 4, Fig. 157, 159, 160, 162, 163, 164.

In solchem Falle sucht man es dann wenigstens so einzurichten, dass von solchen zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden grossen Vierklängen der erste auf schwere Zeit zu stehen komme, wie dies Haydn in den schon angeführten Stellen, Fig. 157 und 160, gethan hat, und versteckt dann bei dem folgenden, welcher nicht ebenfalls auf schwere Zeit fallen kann, die herbe grosse Septime auch gern in eine Neben-, oder Mittelstimme, wie Fig. 154 *i*. Wie unangenehme Wirkung das Gegentheil thut, zeigt Fig. 159, wo der herbeste

aller Vierklänge zuerst auf einem leichten Takttheil, und dabei auch noch recht auffallend in einer Hauptstimme, auftritt. Dasselbe wird man bei Fig. 154 *k*, vom 4ten zum 5ten Takt, empfinden.

(Dass in Fig. 163 *i* die zwei nacheinanderfolgenden grossen Vierklänge, deren erster auf leichter Zeit auftritt, und wobei die grosse Septime in der Oberstimme liegt, doch nicht unangenehm klingen, erklärt sich vielleicht auch dadurch, dass man, wie wir späterhin erkennen werden, das cis der Oberstimme in der 2ten Hälfte des 2ten Taktes allenfalls auch als blos verlängertes Intervall ansehen könnte, statt wie bei *k*, wo nicht gar als Vorhalt, wie bei *l*, zwischen dessen Auflösung nur das harmonische Intervall fis eingeschoben wäre; aus welchen Gesichtspunkten betrachtet dann die Harmonie dieser Takthälfte gar nicht der grosse Vierklang D7, sondern D wäre.)

Am allerübelsten wär es, in einer solchen, auf ungrade Zeiten vertheilten Septenreihe, sogar zwei grosse Septimen nacheinander auf leichten Zeiten anzubringen, wie in Fig. 164 *p*.

§ 118.

2.) Vorbereitungsweise harmoniefremder Töne.

Die Vorbereitung der harmoniefremden Töne geschieht, im Wesentlichen, ganz auf dieselbe Weise, wie die der Septimen. Vergl. z. B. Fig. 102, 103.

Was insbesondere in Ansehung der Vorbereitung der Vorhalte Eigenes eintritt, werden wir am betreffenden Orte näher besprechen.

Ende des ersten Bandes.

DATE DUE

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00959 9534

4/Por

Music

MT
40
.W374
1824
v.1

Weber, G.
Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht.

RESEARCH
COPY

RESEARCH
COPY